

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA**

**Departamento de Musicología**



**TESIS DOCTORAL**

**La escena moderna como crisol de la vanguardia: su reflejo en el ballet  
*La Romería de los Cornudos* (1927-1933) y el espectáculo *La Tragedia  
de Doña Ajada* (1929)**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

**Fátima Bethencourt Pérez**

Directores

**Antonio Manuel González Rodríguez  
Víctor Sánchez Sánchez**

**Madrid, 2016**

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA**

**DEPARTAMENTO DE MUSICOLOGÍA**



**LA ESCENA MODERNA COMO CRISOL DE LA  
VANGUARDIA: SU REFLEJO EN EL BALLET  
*LA ROMERÍA DE LOS CORNUDOS* (1927-1933) Y EL  
ESPECTÁCULO *LA TRAGEDIA DE DOÑA AJADA* (1929)**

TESIS DOCTORAL DE  
**FÁTIMA BETHENCOURT PÉREZ**

DIRIGIDA POR  
**ANTONIO M. GONZÁLEZ RODRÍGUEZ**  
**VÍCTOR SÁNCHEZ SÁNCHEZ**

MADRID, 2015



*A mis padres,  
por haberme dado siempre libertad para escoger.*

*A Ernest, por existir.*





*Antes se consideraban utópicos los proyectos de Wagner de crear una especie de teatro sintético que, junto con los medios escénicos, utilizara, además de la palabra, la música y la luz, los movimientos rítmicos y toda la magia de las artes plásticas. Hoy vemos que así es justamente como hay que concebir los espectáculos: es la fusión de todos los medios la que debe actuar sobre la sala.*

V. E. MEYERHOLD, 1930.

*La magia de la vida [...] está en el arte siempre renovado, renovado por más que lloren los apegados a lo antiguo, lo antiguo que, por bueno que sea, es monstruoso en la repetición [...].*

*El deber de lo nuevo es el principal deber de todo artista creador.*

R. GÓMEZ DE LA SERNA, 1931.

*El “ballet” es uno de los espectáculos teatrales que —desde la aparición de la famosa compañía rusa de Diaghilev— no sólo goza de la más entusiasta adhesión de todo el público, sino que ofrece mayores y más nuevas perspectivas a las corrientes actuales de la música y la plástica al servicio del arte del teatro.*

S. BACARISSE, 1933.

*Nuestros cuerpos, al fin y al cabo, no nos pertenecen, ¿pero sus siluetas? ¿Será que ser silueta de sí mismo, signo de uno mismo, no fuera una manera de vencer el tiempo soñada por Valle-Inclán?*

D. DOUGHERTY, 2007.



## AGRADECIMIENTOS

A los profesores Antonio M. González y Víctor Sánchez, directores de esta tesis doctoral, por la confianza depositada en mí y por toda la ayuda que me han brindado durante la elaboración de este trabajo.

A la profesora Urszula Aszyk-Bangs, del Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia, por su apoyo tenaz y su preocupación constante (por esta tesis y por mi persona), y por transmitirme con entusiasmo sus conocimientos y su pasión por la investigación.

Al profesor Dru Dougherty, del *Department of Spanish and Portuguese, University of California, Berkeley*, por su predisposición, sus sabios consejos y su trato exquisito.

Al profesor Antoni Pizà, de *The Foundation for Iberian Music, The City University of New York (CUNY)*, por haber contribuido a que me sintiera en Nueva York como en casa.

Al profesor Emilio Casares, por haberme proporcionado una parte indispensable del material que ha sido empleado en este trabajo.

A María Palacios y Ruth Piquer, hoy ya profesoras, por su generosidad al compartir conmigo sus respectivas tesis cuando aún no habían sido publicadas.

A Juan Manuel Bonet y Monika Poliwka, por abrirme afectuosamente las puertas de su casa para que pudiera consultar los fondos de su laberíntica biblioteca.

A Javier Muñoz y Santiago Ruiz, por su inestimable colaboración y sus valiosas indicaciones musicológicas.

A José María Lahoz, por compartir conmigo su amor por las palabras con su siempre certero y minucioso asesoramiento lingüístico.

A todas aquellas personas, algunas de las cuales aparecen mencionadas aquí, que durante estos años han creído en mí —más que yo misma—, recordándome que la investigación es una respuesta a mi espíritu constante de búsqueda. Sin ellas, esta tesis nunca hubiera llegado a su fin.



# ÍNDICE

RELACIÓN DE FIGURAS.....	15
--------------------------	----

INTRODUCCIÓN.....	19
-------------------	----

1. Planteamiento del tema y objetivos.....	19
2. Estado de la cuestión y justificación del tema .....	20
3. Fuentes y enfoque metodológico .....	23
4. Estructura del trabajo.....	24

I. EL CONCEPTO DE VANGUARDIA EN DIFERENTES CAMPOS ARTÍSTICOS.....	29
--	----

1. Consideraciones generales.....	29
1.1. Terminología y periodización.....	29
1.2. Antecedentes y particularidades .....	32
2. Vanguardia en música y artes plásticas .....	38
2.1. Hacia la modernidad musical: una nueva manera de entender la música .....	38
2.2. En busca de un lenguaje plástico más allá de la mimesis: una visión inédita de la realidad.....	42
3. La vanguardia se sube a los escenarios: la construcción de la escena moderna .....	45
3.1. La autonomía del arte escénico con respecto a la literatura: de la autoría del papel a la escena .....	45
3.2. La colaboración de las artes: origen y repercusión.....	50
3.2.1. La teoría de las correspondencias de Baudelaire y el modelo del drama musical wagneriano .....	50
3.2.2. Diversas reformulaciones de la <i>Gesamtkunstwerk</i> wagneriana .....	53
3.2.3. Un teatro de imágenes. La búsqueda de nuevos principios constructivos .....	55
3.3. Los Ballets Rusos como modelo de renovación: una explosión de colorido, movimiento y ritmo que transformó el arte de su tiempo .....	59

II. LA VANGUARDIA EN ESPAÑA Y SUS PARTICULARIDADES.....	65
---	----

1. Aires de renovación: la Música Nueva .....	65
1.1. Aclaraciones terminológicas .....	65

1.2. Bases para la renovación .....	68
1.3. La relectura de <i>lo tradicional</i> .....	70
1.4. El renacer de la danza.....	72
1.5. La heterogeneidad de la Generación del 27. El Grupo de los Ocho.....	74
1.5.1. El poder de la crítica musical.....	75
1.5.2. Universalizar lo español .....	76
1.5.3. El mundo francés como referente.....	78
2. La renovación plástica española o el Arte Nuevo: emulando lo foráneo desde el <i>interior</i> .....	83
2.1. Una operación de importación con ecos autóctonos .....	83
2.2. Primeros esfuerzos renovadores .....	85
2.3. En el horizonte de la renovación plástica: los intercambios con París .....	88
2.4. Atmósfera <i>surrealizante</i> .....	91
3. Abriendo caminos sobre la escena en pos de la renovación teatral .....	96
3.1. Conciencia de crisis... ¿Existió un teatro de vanguardia?.....	96
3.2. <i>Reteatralización</i> : recuperar la esencia del teatro .....	99
3.3. El director de escena moderno .....	101
3.4. Algunas propuestas renovadoras. El ejemplo de Cipriano de Rivas Cherif.....	103
3.5. La renovación escenográfica.....	108
4. Influencia de la renovación de los Ballets Rusos en el desarrollo del ballet español.....	113
4.1. Abriendo las puertas a la modernidad coreográfica .....	113
4.2. Los <i>Ballets Espagnols</i> (1927-1929) de Antonia Mercé, <i>la Argentina</i> .....	116
4.3. La Compañía de Bailes Españoles (1933-1934) de Encarnación López, <i>la Argentinita</i> .....	122
4.4. Trascendencia de las compañías de la Argentina y la Argentinita.....	127
<b>III. EL BALLET <i>LA ROMERÍA DE LOS CORNUDOS</i> (1927-1933)</b> .....	131
1. La relación entre los creadores y su vocación interdisciplinaria .....	133
1.1. Cipriano de Rivas Cherif y su insaciable curiosidad escénica .....	133
1.2. Gustavo Pittaluga y su apoyo a la renovación teatral, plástica y musical .....	136
1.3. Federico García Lorca y su talento polifacético .....	139
1.4. Alberto Sánchez y su particular visión del paisaje .....	148
2. Los diferentes elementos del espectáculo: libreto, música, escenografía y coreografía.....	151

2.1. El libreto.....	152
2.1.1. La autoría compartida de Rivas Cherif y García Lorca.....	152
2.1.2. Un argumento popular para la danza española.....	154
2.1.3. Análisis comparativo de las tres versiones del libreto.....	157
2.1.4. El “Romance de Fuente Viva”: análisis, interpretación simbólica y filiación lorquiana.....	167
2.1.5. Problemática cronológica de las versiones A y B.....	173
2.1.6. Identificación de la versión C con la puesta en escena del ballet en 1933.....	175
2.1.7. Un libreto ritual y simbólico. Hacia la construcción de un espectáculo de vanguardias a través de lo paródico.....	178
2.2. La música.....	184
2.2.1. Noticias epistolares sobre la génesis de la partitura.....	184
2.2.2. La problemática de las versiones y sus diferencias estructurales: la Suite de danzas, la Suite “íntegra” y el Ballet.....	186
2.2.3. Análisis musical de la partitura del Ballet y diferencias sustanciales con la Suite de danzas.....	196
2.2.4. El nacionalismo vanguardista de Pittaluga: reflexiones tras el análisis y constatación en la prensa.....	218
2.2.4.1. Elementos nacionales.....	218
2.2.4.2. Elementos de modernidad.....	221
2.2.4.3. Carácter teatral: una música para la escena.....	226
2.3. La escenografía.....	230
2.3.1. Breves consideraciones cronológicas: hacia la plástica escenográfica de Vallecas.....	230
2.3.2. Un surrealismo rural y telúrico, a caballo entre lo culto y lo popular.....	232
2.4. La recepción coreográfica.....	238
Figuras.....	243
 <b>IV. EL ESPECTÁCULO <i>LA TRAGEDIA DE DOÑA AJADA</i> (1929)</b> .....	251
1. La relación entre los creadores y su vocación interdisciplinaria.....	252
1.1. Manuel Abril: una avispa voladora por todas las riberas.....	253
1.2. José de Almada Negreiros: la “poliaptitud” del artista y el polimorfismo de su arte.....	261
1.3. Salvador Bacarisse: el batallador incansable de mirada cosmopolita.....	272
1.3.1. <i>Teatro de “El peón de música”</i> : a imagen y semejanza de Manuel Abril.....	274



1.3.2. La ópera <i>Charlot</i> : una ventana al mundo para Bacarisse y Ramón Gómez de la Serna.....	280
2. Los diferentes elementos del espectáculo (texto, dibujos, música) y su relación con la linterna mágica.....	284
2.1. La linterna mágica .....	284
2.2. El texto .....	286
2.3. Los dibujos .....	289
2.3.1. <i>Desenhos Animados, Realidade Imaginada</i> .....	289
2.3.2. La proyección de sombras como espectáculo en Occidente.....	291
2.3.3. La elección del género de sombras o siluetas por parte de Almada.....	294
2.3.4. Doña Ajada frente al espejo .....	299
2.3.4.1. Un <i>retorno</i> dieciochesco y caricaturesco a ritmo de minuetto.....	299
2.3.4.2. La <i>sombra</i> de Gómez de la Serna a la <i>luz</i> de nuevas investigaciones .....	303
2.3.5. Otra interpretación gráfica: <i>Entierro de doña Ajada</i> .....	307
2.4. La música.....	308
2.4.1. Una partitura reutilizada.....	308
2.4.2. Olvidados desde 1929 y rescatados ochenta y seis años después .....	314
2.4.3. “Estampas musicales” para versos y linterna mágica .....	321
2.4.4. El escándalo del estreno: el arte “antiartístico” de Bacarisse .....	326
2.4.5. Más allá de la polémica musical. De la primera versión con elementos extramusicales a la Suite de Concierto .....	331
3. Consideraciones filosóficas y estéticas para una mejor comprensión y contextualización de la obra.....	334
3.1. Una obra de arte inorgánica (vanguardista).....	334
3.2. Relación con el teatro de vanguardia: Bertolt Brecht y Valle-Inclán.....	336
3.2.1. El teatro épico de Brecht como ejemplo de arte inorgánico.....	336
3.2.2. <i>El esperpento</i> de Valle-Inclán: una estética de disonancias.....	337
3.2.3. La experimentación híbrida de los <i>autos para siluetas</i> de Valle-Inclán .....	339
3.2.4. La estética de blanco y negro o la estilización del claroscuro.....	343
3.3. Un homenaje contemporáneo y premonitorio en los albores del cine sonoro en España.....	347
Figuras .....	353
<b>CONCLUSIONES</b> .....	367

**CONCLUSIONS** ..... 383

**FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA** ..... 395

**RESUMEN** ..... 429

**SUMMARY** ..... 431



## RELACIÓN DE FIGURAS

### *LA ROMERÍA DE LOS CORNUDOS*

(pp. 243-250)

- Fig. 1.** Boceto de decorado para *La romería de los cornudos*, 1933. Alberto Sánchez. Colección particular.
- Fig. 2.** Telón original para *La romería de los cornudos*, 1933. Alberto Sánchez. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Fig. 3.** Telón original para *La romería de los cornudos*, 1933. Alberto Sánchez. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Fig. 4.** Telón original para *La romería de los cornudos* (detalle), 1933. Alberto Sánchez. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Fig. 5.** Telón original para *La romería de los cornudos* (detalle), 1933. Alberto Sánchez. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Fig. 6.** *Bailarina* (*Altorrelieve con figura de mujer*), 1927-1929. Alberto Sánchez. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Fig. 7.** *Bailarina*, 1927-1929. Alberto Sánchez. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Fig. 8.** *Maternidad*, 1929-1933. Alberto Sánchez. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Fig. 9.** *Signo de mujer rural, en un camino, lloviendo*, 1931-1932. Alberto Sánchez. Colección MACBA. Fundació Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
- Fig. 10.** Boceto para el decorado lateral de *Fuenteovejuna*, 1933. Alberto Sánchez. Colección particular.
- Fig. 11.** Boceto para el decorado lateral de *Fuenteovejuna*, 1933. Alberto Sánchez. Colección particular.
- Fig. 12.** Boceto de decorado para *Fuenteovejuna*, 1933 -1936. Alberto Sánchez. Colección particular.
- Fig. 13.** Boceto para el decorado central de *Fuenteovejuna*, 1933. Alberto Sánchez. Colección particular.

- Fig. 14.** Boceto para el telón de *Fuenteovejuna*, 1933-1936. Alberto Sánchez. Colección particular.
- Fig. 15.** *Forma animal*, 1929-1931. Alberto Sánchez. Paradero desconocido.
- Fig. 16.** *Figura rural*, 1929-1931. Alberto Sánchez. Paradero desconocido.
- Fig. 17.** *Macho-bembra*. Boceto para el telón lateral derecho de *La romería de los cornudos*, 1933. Alberto Sánchez. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Fig. 18.** *Alegoría del toro y el torero*. 1926-1930. Alberto Sánchez. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

### ***LA TRAGEDIA DE DOÑA AJADA***

(pp. 353-365)

- Fig. 1.** *La Lanterne Magique*, s. XIX. Grabado en París por J. Guélard y dibujado por C. Huet. Museo Nazionale del Cinema, Turín.
- Fig. 2.** *Linterna ambulante*, s. XIX. Caricatura anónima inglesa. Archivo de la Filmoteca de Zaragoza.
- Fig. 3.** *Siluetas con organillo y arpista*.
- Fig. 4.** *Tuti li mundi*, h. 1814-1823. Dibujo de Francisco de Goya, Álbum C. Hispanic Society, Nueva York.
- Fig. 5.** *Mirar lo que no ven*, 1824-1828. Dibujo de Francisco de Goya, Álbum G. Gerstenberg, Berlín. Destruído.
- Fig. 6.** *Félix el Gato*, 1929-1930. Panel decorativo para el Cine San Carlos. José de Almada Negreiros. Centro de Arte Manuel de Brito (CAMB), Algés, Lisboa.
- Fig. 7.** Dibujo nº 1 para *La tragedia de Doña Ajada*, 1929. José de Almada Negreiros. Colección particular.
- Fig. 8.** Dibujo nº 2 para *La tragedia de Doña Ajada*, 1929. José de Almada Negreiros. Colección particular.
- Fig. 9.** Dibujo nº 3 para *La tragedia de Doña Ajada*, 1929. José de Almada Negreiros. Colección particular.
- Fig. 10.** Dibujo nº 4 para *La tragedia de Doña Ajada*, 1929. José de Almada Negreiros. Colección particular.

- Fig. 11.** Dibujo nº 5 para *La tragedia de Doña Ajada*, 1929. José de Almada Negreiros. Colección particular.
- Fig. 12.** Dibujo nº 6 para *La tragedia de Doña Ajada*, 1929. José de Almada Negreiros. Colección particular.
- Fig. 13.** *Dibujo*, 1930. José de Almada Negreiros. Colección del Centro de Arte Moderno de la Fundación Calouste Gulbenkian, Lisboa.
- Fig. 14.** *Festas da Cidade*, 1934, dentro del *Programa das festas de Lisboa (1934)*. José de Almada Negreiros. Colección Museu da Cidade, Lisboa
- Fig. 15.** *Arraial no Terreiro do Paço*, 1934, dentro del *Programa das festas de Lisboa (1934)*. José de Almada Negreiros. Colección Museu da Cidade, Lisboa.
- Fig. 16.** Ilustración de José de Almada Negreiros para el texto de Ramón Gómez de la Serna “Azoteas trasatlánticas”, *Nuevo Mundo*, 8-2-1929.
- Fig. 17.** *Autorretrato en grupo*, 1925. José de Almada Negreiros. Colección del Centro de Arte Moderno de la Fundación Calouste Gulbenkian, Lisboa.
- Fig. 18.** *Las bañistas*, 1925. José de Almada Negreiros. Colección del Centro de Arte Moderno de la Fundación Calouste Gulbenkian, Lisboa.
- Fig. 19.** *Accesit*, 1932. José de Almada Negreiros. Colección del Centro de Arte Moderno de la Fundación Calouste Gulbenkian, Lisboa.
- Fig. 20.** Dibujos para *O naufrágio da Ínsua* (selección), 1934. José de Almada Negreiros. Colección particular.
- Fig. 21.** *Hasta la muerte*. Serie de *Los Caprichos*, publicada en 1799. Francisco de Goya. Calcografía Nacional, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.
- Fig. 22.** Ilustración de José de Almada Negreiros para el texto de Ramón Gómez de la Serna “La manicura de Lucrecia Borgia”, *La Esfera*, 13-4-1929.
- Fig. 23.** [*La muerta-viva*]. Anónimo.
- Fig. 24.** Dibujo de Ramón Gómez de la Serna para su obra teatral *Los medios seres*, 1929.
- Fig. 25.** *Interpretación gráfica de “La tragedia de doña Ajada”, de Salvador Bacarisse. (Entierro de doña Ajada)*. Augusto Fernández. Revista *Ondas*, VI, 285, 29-11-1930, p. 8.

- Fig. 26.** *Los grandes cipreses de Villa d'Este*, Salón de 1765. Jean-Honoré Fragonard. Musée des Beaux-Arts, Besançon.
- Fig. 27.** [*La raposa y la ventera*]. Ilustración de Francisco Rivero Gil para la primera edición de *Ligazón*, de Ramón del Valle-Inclán, en la colección La Novela Mundial, 1926, p. 8.
- Fig. 28.** [*La raposa*]. Ilustración de Francisco Rivero Gil para la primera edición de *Ligazón*, de Ramón del Valle-Inclán, en la colección La Novela Mundial, 1926, p. 33.

# INTRODUCCIÓN

## 1. Planteamiento del tema y objetivos

Esta tesis doctoral se centra en el período de transformación en el que se definen los primeros movimientos europeos de vanguardia en los diferentes campos artísticos, es decir, el primer tercio del siglo XX, un período especialmente fructífero en cuanto a la colaboración e integración de diversos lenguajes artísticos sobre la escena. Precisamente, el presente estudio pretende explicar cómo la escena se convierte en crisol de dichos lenguajes (dentro de la reforma del espectáculo escénico) dando lugar a resultados de una gran modernidad —típica del período—, y cómo se refleja todo ello en dos obras que se crean y estrenan entonces en España, concretamente en Madrid: el ballet *La romería de los cornudos* (1927-1933) y el espectáculo *La tragedia de Doña Ajada* (1929).

Para llevar a cabo esta investigación, nos hemos planteado una serie de objetivos como punto de partida:

- Determinar las características que definen el fenómeno vanguardista y los paralelismos que se producen en los diferentes campos artísticos (música, artes plásticas, teatro, danza), indispensable para comprender la colaboración que se da entre ellos en el ámbito de la dramaturgia, tanto a nivel europeo como español.
- Indagar en los orígenes de dicha colaboración y su repercusión, más allá de la superficialmente repetida influencia de la propuesta de arte total wagneriana.
- Establecer cómo se entrecruza la vanguardia en música y artes plásticas con la escénico-teatral, fundamental para entender el proceso de construcción de la escena moderna europea durante las primeras décadas del siglo XX, en el que la danza juega también un papel fundamental.
- Profundizar en el caso español en particular como receptor de las novedades foráneas de vanguardia, para mostrar en qué términos se produce la asimilación en nuestro país de las nuevas tendencias musicales, plástico-escenográficas, teatrales y coreográficas, y qué consecuencias —directas o indirectas— comporta para la creación y estreno de *La romería de los cornudos* y *La tragedia de Doña Ajada*.
- Analizar las dos obras mencionadas, desde diferentes puntos de vista y haciendo especial hincapié: por un lado, en la colaboración entre artistas de diferentes ámbitos, su propia vocación interdisciplinaria y su vinculación con la renovación en los distintos campos artísticos; por otro, en la confluencia e interdependencia entre los diferentes elementos del espectáculo, y su relación con la vanguardia musical, plástica, teatral y coreográfica. Dicho análisis, deberá superar las aproximaciones parciales que hasta ahora han sido realizadas por parte de una u otra disciplina (habiéndose incurrido en errores en algunos casos), así como contextualizar las obras y los elementos que las componen, tanto en el momento de su creación (teniendo muy presente la trayectoria de sus creadores y el lugar que ocupan según el ámbito artístico al que pertenecen) como en el de su estreno, con la importancia que este último comporta de cara a la recepción.



## 2. Estado de la cuestión y justificación del tema

La elección del tema de esta tesis responde, no solo a la pasión de su autora por la interdisciplinariedad de las artes y por el primer tercio del siglo XX en particular, sino también –y sobre todo– a la constatación (no obstante los esfuerzos multidisciplinarios llevados a cabo en las últimas décadas<sup>1</sup>) del carácter parcial de los estudios realizados sobre la vanguardia en España, los cuales suelen identificarse con una u otra disciplina a la que se refieren, pero sin que exista verdaderamente una visión de conjunto.

De hecho, cuando se tratan obras concretas vinculadas con la vanguardia y donde elementos como la música, la escenografía, el libreto o la coreografía confluyen, la bibliografía existente suele referirse, de forma muy general, a la colaboración que se produce entre creadores de diversos ámbitos artísticos por influencia de la “obra de arte total” wagneriana –que es brevemente mencionada–, proporcionándonos sus nombres y encuadrándolos a lo sumo en una generación o tendencia artística determinada, con todas las limitaciones conceptuales que ello conlleva. Y aun en el caso de que se profundice en alguno de los elementos que componen el espectáculo, suele hacerse en aquel que se identifica con la disciplina específica de la que parte el estudio en cuestión, en detrimento del resto; lo cual, si bien nos proporciona información sobre la obra resultante, no nos ofrece una visión unitaria de la representación.

Así sucede con las dos obras que se estudian ampliamente en esta tesis doctoral: el ballet *La romería de los cornudos* y el espectáculo *La tragedia de Doña Ajada*. Con respecto a la primera, aunque las tres versiones del libreto han sido publicadas con anterioridad<sup>2</sup>, no han sido analizadas<sup>3</sup>, al igual que ocurre con la coreografía y la escenografía; esta última se menciona sobre todo en catálogos de exposiciones,

---

<sup>1</sup> Sirvan como ejemplo: Cristóbal Cuevas García y Enrique Baena (eds.): *El universo creador del 27. Literatura, pintura, música y cine. Actas del X Congreso de Literatura Española Contemporánea, celebrado los días 11, 12, 13, 14 y 15 de noviembre de 1996 en la Universidad de Málaga*, [Málaga], Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, 1997; Javier Pérez Bazo (ed.): *La vanguardia en España. Arte y literatura*, París, C.R.I.C. & Ophrys, 1998; John Crispin: *La estética de las generaciones de 1925*, Valencia, Pre-Textos; Tennessee, Vanderbilt University, 2002; Mechthild Albert (ed.): *Vanguardia española e intermedialidad: artes escénicas, cine y radio*, Madrid, Iberoamericana; Frankfurt am Main, Vervuert, 2005.

<sup>2</sup> Dos de ellas, en: Juan Aguilera Sastre y Manuel Aznar Soler: “Cipriano de Rivas Cherif. Retrato de una utopía”, *Cuadernos El Público*, 42 (1989), pp. 57-58. La tercera versión se publicó con la transcripción para piano de la partitura (Gustavo Pittaluga: *La romería de los cornudos. La foire aux coqs. The cuckold's fair*, Ballet en un acto, Argumento de Federico García Lorca y Cipriano [de] Rivas Cherif, Transcripción para piano, Madrid, Unión Musical Española, ©1960, [s. p.] y posteriormente fue reproducida en: Ian Gibson: *Federico García Lorca. 2. De Nueva York a Fuente Grande (1929-1936)*, Barcelona, Ediciones Grijalbo, S. A., 1987, p. 250.

<sup>3</sup> La excepción la constituye el artículo publicado por la autora de esta tesis doctoral durante el transcurso de la misma, y el cual supone un resumen de lo desarrollado en la tesis: Fátima Bethencourt Pérez: “Las tres versiones del libreto del ballet *La romería de los cornudos* y la construcción de un espectáculo de vanguardias en 1933”, en: Urszula Aszyk (coord.), *Especificidad del texto dramático y la puesta en escena: dependencia o autonomía*, Varsovia, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia, 2011, vol. II, pp. 93-101.

algunos de los cuales reproducen el boceto y los telones pintados<sup>4</sup>, pero donde apenas se le dedican unas frases<sup>5</sup>. Diferente es el caso de la música, donde cabe destacar, sobre todo, el análisis realizado por María Palacios<sup>6</sup>, seguido por el muy sucinto de Germán Gan Quesada<sup>7</sup>, pero sin que se ahonde en ellos en la problemática de las diferentes versiones de la partitura, o se ponga la música en relación con el resto de los elementos –todavía por analizar–, lo que ampliaría sin duda la visión de lo musical, por lo que consideramos ambos estudios susceptibles de ser desarrollados.

Algo similar ocurre con *La tragedia de Doña Ajada*, que también ha llamado la atención de musicólogos, como la mencionada María Palacios o Christiane Heine, quienes han analizado los movimientos que hasta ahora se conocían de la partitura estrenada en 1929<sup>8</sup>, pero sin ocuparse del texto (acudiendo a la prensa, puesto que se ha perdido), ni de los dibujos (reproducidos en un catálogo de exposición publicado en portugués<sup>9</sup>), ni de la presencia de la linterna mágica que los proyectaba, lo cual imposibilita la interrelación de todo ello con lo musical<sup>10</sup>, por lo que de nuevo estamos ante una aproximación parcial al espectáculo en su totalidad.

---

<sup>4</sup> VV. AA.: *La Barraca y su entorno teatral* [catálogo de exposición], Madrid, Galería Multitud, [1975], pp. 46 y 47; Jaime Brihuega y Concepción Lomba (dirs.): *Alberto 1895-1962* [catálogo de exposición], Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 26 de junio - 17 de septiembre, 2001; Museo de Santa Cruz, Toledo, 4 de octubre - 9 de diciembre, 2001; Museo Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 8 de enero - 1 de abril, 2002, [Madrid], Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2001, pp. 246-247.

<sup>5</sup> Javier Pérez Segura: “El cazador de raíces. Naturaleza y compromiso vital en el teatro de Alberto Sánchez”, en: Jaime Brihuega y Concepción Lomba (dirs.), *Alberto 1895-1962* [catálogo de exposición], Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 26 de junio - 17 de septiembre, 2001; Museo de Santa Cruz, Toledo, 4 de octubre - 9 de diciembre, 2001; Museo Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 8 de enero - 1 de abril, 2002, [Madrid], Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2001, pp. 165-166. Al margen de los catálogos de exposiciones, también se comenta brevemente esta escenografía en: Idoia Murga Castro: *Pintura en danza. Los artistas españoles y el ballet (1916-1962)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2012, pp. 180-183.

<sup>6</sup> María Palacios: *La renovación musical en Madrid durante la dictadura de Primo de Rivera: El grupo de los ocho (1923-1931)*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2008, pp. 481-485.

<sup>7</sup> Germán Gan Quesada: “Gustavo Pittaluga: La romería de los cornudos”, en: Cristóbal L. García Gallardo, Francisco Martínez González y María Ruiz Hilillo (coords.), *Los músicos del 27*, [Granada], Universidad de Granada/CDMA, 2010, pp. 303-308.

<sup>8</sup> M. Palacios: *La renovación musical...*, pp. 436-442; Christiane Heine: *Salvador Bacarisse (1898-1963). Die Kriterien seines Stils während der Schaffenszeit in Spanien (bis 1939)*, Frankfurt an Main, Peter Lang, 1993, pp. 140 y ss.; Ch. Heine: “Salvador Bacarisse, su obra de 1926 a 1930: del impresionismo al neoclasicismo”, *Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología*, XIV, 1 (1998), pp. 119-171.

<sup>9</sup> VV. AA.: *El alma de Almada el impar: obra gráfica, 1926-1931* [catálogo de exposición], Galería Palácio Galveias, Campo Pequeno, Lisboa, 7 de Abril a 16 de Maio de 2004, Lisboa, Bedeteca de Lisboa, 2004, pp. 121-125.

<sup>10</sup> Un primer acercamiento al respecto, ampliado en la presente tesis doctoral, son los dos artículos que su autora publicó sobre el tema durante el desarrollo de la investigación: Fátima Bethencourt Pérez: “*La tragedia de doña Ajada*: un poema burlesco para linterna mágica en los albores del cine sonoro en España”, en: María Nagore, Leticia Sánchez de Andrés, Elena Torres (eds.), *Música y cultura en la Edad de Plata, 1915-1939*, Madrid, ICCMU, 2009, pp. 585-601; Fátima Bethencourt Pérez: “Scena nowoczesna jako tygiel awangardy i jej odzwierciedlenie w awangardowej sztuce: *La tragedia de doña Ajada* (1929)” [“*La escena moderna como crisol de la vanguardia y su reflejo en La tragedia de Doña*”

Como estamos viendo, se impone la necesidad de un estudio más profundo que conecte los diferentes elementos de la representación, junto al análisis de cada uno de ellos en ambas obras –partiendo de lo realizado–, y los explique como resultado de un todo unitario y fruto de su contemporaneidad, más allá de las aproximaciones parciales comentadas, de la mera cita en cuanto a las autorías<sup>11</sup> y de una referencia superficial al proyecto wagneriano.

Para ello, consideramos imprescindible, en primer lugar, explicar el origen de dicha interrelación a través de su vinculación con el proceso de construcción de la escena moderna europea y española durante las primeras décadas del siglo XX, algo que, si bien ha sido contemplado por investigadores de la escena teatral del período<sup>12</sup>, no suele ser tenido en cuenta por los especialistas de otros campos; y en segundo lugar, mostrar cómo se proyecta esta interrelación en las dos obras a analizar, no solo por lo que respecta a la relación de los distintos elementos y de la totalidad del espectáculo resultante con la vanguardia, sino también en cuanto a la relación de sus creadores con ella (con la renovación escénica en particular y de las artes en general)<sup>13</sup>.

A tenor de lo dicho, queda patente la importancia de concebir esta investigación desde un punto de vista eminentemente interdisciplinario para subsanar el vacío existente ya comentado, si bien éste ha sido precisamente uno de los principales obstáculos, debido al esfuerzo y la problemática que supone abarcar y condensar los contenidos de diferentes disciplinas, máxime teniendo en cuenta que las posibles conexiones que podrían hallarse a priori en la bibliografía son mínimas.

Asimismo, otra de las dificultades ha sido detectar y corregir los errores que se repiten sistemáticamente en la bibliografía en relación con las dos obras que estudiamos aquí, la mayoría derivados del mencionado carácter parcial de los estudios que nos han precedido, en los que simplemente se copian, sin comprobarlos, los datos aportados previamente sobre aquellos elementos en los que no se profundiza al pertenecer a otra disciplina. De hecho, cuando se analizan dichos elementos en conexión con la trayectoria de sus respectivos artífices, y se ponen en relación unos con otros, esos errores quedan al descubierto, como ha ocurrido en el transcurso de esta investigación.

---

Ajada (1929)”, en: Urszula Aszyk y Piotr Olkusz (eds.), *Tak blisko i tak daleko. Hiszpańskojęzyczny teatr i dramat ostatnich stu lat* [Tan cerca y tan lejos. Drama y teatro de lengua española de los últimos cien años], Kraków, Księgarnia Akademicka, 2012, pp. 91-111.

<sup>11</sup> Hay que aclarar que, en el caso de la bibliografía mencionada en las notas 6, 7 y 8 a propósito de la música de *La romería de los cornudos* y *La tragedia de Doña Ajada*, sí se aporta en ella información de interés sobre los compositores de las partituras de ambas obras: Gustavo Pittaluga y Salvador Bacarisse –respectivamente–, si bien los autores del resto de los elementos sólo son citados y no se estudia la relación entre ellos ni su conexión con la vanguardia.

<sup>12</sup> [José A. Sánchez]: “Introducción”, en: J. A. Sánchez (ed.), *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*, Madrid, Ediciones Akal, S. A., 1999, pp. 7-43; Agustín Muñoz-Alonso López: “Introducción crítica”, en: A. Muñoz-Alonso López (ed.), *Teatro español de vanguardia*, Madrid, Editorial Castalia, S. A., 2003, pp. 9-72; Agustín Muñoz-Alonso López: “Los ballets de La Generación Del 27”, *Dioniso. Revista para la investigación, creación y crítica teatral*, 5 (2006), pp. 27-39.

<sup>13</sup> Con este propósito, hemos rastreado, para partir de ella, la desigual bibliografía existente sobre cada uno de los creadores, que se detalla en el aparato crítico de los capítulos II, III y IV de esta tesis doctoral.

### 3. Fuentes y enfoque metodológico

Comenzando por las fuentes consultadas, el uso de fuentes primarias (salvo algunas excepciones en el capítulo II) está ligado fundamentalmente a las dos obras cuyo estudio se aborda en esta tesis doctoral, *La romería de los cornudos* y *La tragedia de Doña Ajada* (capítulo III y IV, respectivamente), e incluyen: cartas inéditas y publicadas; la prensa de la época (periódicos y revistas), tanto española como extranjera; escritos varios, la mayoría de los creadores de ambas obras; partituras y *particellas*. En cuanto a las fuentes secundarias, destaca su uso en los dos primeros capítulos, puesto que nos pareció más lógico, antes de abordar las obras en concreto, dedicar los capítulos iniciales a cimentar “el edificio” y construir el marco teórico en el que estas obras se insertan, reflexionando sobre el fenómeno vanguardista europeo y español (con particular atención a lo escénico-teatral, según se ha venido explicando), así como sobre las motivaciones artísticas que las hicieron posibles.

Por lo que respecta a los centros documentales que nos han suministrado la información necesaria, hemos de citar: la Biblioteca Nacional de España (Madrid), esencial, aparte de sus ingentes fondos bibliográficos, en lo que a fuentes hemerográficas se refiere, seguida del Archivo-Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid) y de la Hemeroteca Municipal de Madrid en el Centro Conde Duque, sin olvidar el Centro de Documentación de la Residencia de Estudiantes (Madrid); el Institut del Teatre en Barcelona, donde se conserva el Epistolario de Antonia Mercé; y, por último, en cuanto a partituras y *particellas*, el Archivo de la SGAE<sup>14</sup> y la Biblioteca Española de Música y Teatro Contemporáneos de la Fundación Juan March (ambas en Madrid), junto con la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos en Washington DC, donde hemos encontrado una partitura cuya existencia se desconocía y que ha resultado ser un hallazgo fundamental para reconstruir el proceso de transformación musical de *La romería de los cornudos* desde su creación hasta su estreno.

En lo que se refiere a la terminología empleada, debemos aclarar que hemos obviado desde el inicio un posible cuestionamiento sobre la adecuación o no del término “Vanguardia” debido a su importancia tradicional en la historiografía como instrumento terminológico, prefiriéndolo al de “Modernismo Europeo” o “Movimiento Moderno”, equivalentes en español del término *Modernism*, más típico de la crítica artística y literaria anglosajona<sup>15</sup>. Si bien en su mayoría ésta no suele

---

<sup>14</sup> Cabe resaltar la importancia de los materiales (*particellas*) que se conservan en este archivo (como se explicará a lo largo de la investigación) de cara al desarrollo de la vertiente musical de *La romería de los cornudos* y *La tragedia de Doña Ajada*; en este último caso, nos han permitido rescatar aquellos movimientos interpretados originalmente en la versión de 1929, pero que fueron eliminados posteriormente, dejando de interpretarse y quedando en el olvido desde esa fecha hasta la actualidad.

<sup>15</sup> El empleo de las expresiones “Modernismo europeo” o “Movimiento moderno” (utilizada la primera por José Manuel del Pino, y la segunda por John Crispin o Eugenio Carmona) como equivalentes españoles del término *Modernism* (en vez de traducir éste directamente por “Modernismo”), pretende evitar posibles confusiones terminológicas con el “Modernismo hispano”, el cual es —en líneas generales— traducido a su vez por los angloamericanos como *Symbolism* o, si estamos en el terreno de las artes plásticas, *Art nouveau*. Sobre la relación entre el Modernismo hispano y lo que la crítica literaria angloamericana entiende por *Modernism*, ver: Matei Calinescu: *Cinco*

distinguir entre *Avant-garde* y *Modernism*, pues ambos están profundamente interrelacionados al compartir el sentido de lo nuevo<sup>16</sup>, hay quien señala que la diferencia se encuentra en el radicalismo de la vanguardia con respecto al Modernismo europeo o Movimiento Moderno<sup>17</sup>, entendido este último, desde un punto de vista más amplio, como el “movimiento de renovación que va desde el simbolismo hasta el final de las vanguardias históricas: más o menos [...] desde 1890-1930”<sup>18</sup>; lo que justifica que se considere a determinados autores como representantes de uno u otro movimiento. Nosotros, dado que el término “Vanguardia” se ajusta tradicionalmente mejor a los distintos campos artísticos a tratar, y teniendo en cuenta las dificultades terminológicas que podrían surgir dependiendo de una u otra área geográfica si empleásemos distintas denominaciones, utilizaremos casi exclusivamente dicho término, exceptuando la referencia a algún autor o autores que la bibliografía manejada, por consenso, prefiere incluir dentro del Modernismo europeo o Movimiento Moderno.

Igualmente, creemos necesario especificar que somos perfectamente conscientes de que al mencionar generaciones, escuelas y períodos concretos, hacemos uso de un recurso secundario y auxiliar, como línea de referencia que ayuda en un momento dado a situar obras y creadores, pero completamente ausentes de toda carga categórica o definitiva.

#### 4. Estructura del trabajo

El trabajo ha sido organizado en cuatro capítulos principales. En el primero de ellos, debido a la importancia que el fenómeno de la vanguardia representa para esta investigación, se incluyen inicialmente algunos apartados que pretenden clarificar la terminología, la periodización, los antecedentes y las particularidades del fenómeno en su conjunto; para posteriormente llevar a cabo una reflexión, desde la perspectiva europea, en torno a las primeras vanguardias en el campo musical, el de las artes plásticas, el escénico-teatral y el de la danza –siguiendo este orden–, por ser dichas artes las que fundamentalmente colaboran sobre la escena en la época que nos ocupa y cuyos lenguajes se entrecruzan en las dos obras concretas que se estudian posteriormente.

Si bien nuestra propuesta metodológica estaría a primera vista en consonancia con la vocación interdisciplinaria que identifica esta tesis doctoral, también es cierto

---

*caras de la modernidad: modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*, Madrid, Editorial Tecnos, 2003, pp. 87 y ss.

<sup>16</sup> Cfr.: José M[anuel] del Pino: *Montajes y fragmentos: Una aproximación a la narrativa española de vanguardia*, Ámsterdam - Atlanta, GA, Rodopi, 1995, pp. 15-16.

<sup>17</sup> Ver: Matei Calinescu: *Cinco caras de la modernidad...*, p. 145; John Crispin: *La estética de las generaciones de 1925*, Valencia, Pre-textos; Tennessee, Vanderbilt University, 2002, pp. 15-16.

<sup>18</sup> José Carlos Mainer: “Alrededor de 1927. Historia y cultura en torno a un canon”, en: Cristóbal Cuevas García y Enrique Baena (eds.), *El universo creador del 27. Literatura, pintura, música y cine. Actas del X Congreso de Literatura Española Contemporánea, celebrado los días 11, 12, 13, 14 y 15 de noviembre de 1996 en la Universidad de Málaga*, [Málaga], Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, 1997, p. 199.

que podría encerrar una contradicción. Esto se comprende si pensamos que uno de los elementos característicos de la vanguardia es borrar las fronteras entre diversos campos artísticos y que una de las pretensiones de este trabajo es, ciertamente, superar las aproximaciones parciales desde el punto de vista de una u otra disciplina; todo lo cual se niega en este esquema, que separa los diversos campos. No obstante, creemos que es necesario realizar un estudio por separado para hallar los posibles puntos de contacto entre disciplinas y poder así adquirir una visión más certera del fenómeno en su totalidad, por lo que prima el entender la interdisciplinariedad, al menos en este caso, desde un punto de vista más estructural que integrador.

Por lo que respecta al enfoque de este primer capítulo, se ha renunciado a un discurso cronológico y lineal, así como a una descripción pormenorizada de los distintos movimientos de vanguardia, por no entrar dentro de nuestros objetivos. Hemos preferido, por el contrario, explicar la vanguardia en relación con algunos de los condicionamientos sociales, ideológicos y estéticos que caracterizan la época, resaltando aquellos aspectos más significativos a la hora de entender el elemento de ruptura con el pasado, así como su posible proyección de futuro.

Por otra parte, queremos dejar constancia de que, a pesar de que el arte de vanguardia rompe precisamente con la concepción tradicional de las tres bellas artes (arquitectura, escultura y pintura), mantenemos de alguna manera dicha concepción al hablar de “artes plásticas” (término que se aplica especialmente a la pintura y la escultura) en aras de una finalidad eminentemente práctica. La razón por la que hemos renunciado a incluir la arquitectura es que, a pesar de la importancia de lo arquitectónico en toda concepción escenográfica, la arquitectura de vanguardia se caracteriza por la conquista de nuevos materiales y nuevas tecnologías que, en realidad, poco tienen que ver con los aspectos que aquí nos interesan. De igual manera, el que se dedique un apartado a las artes plásticas en vez de a la escenografía, se debe a que la escultura y la pintura son esenciales a la hora de verter sus contenidos sobre la escena, por lo que nos pareció más lógico referirnos a lo escenográfico en el apartado teatral. Y con respecto a este último, precisar que ha primado en todo momento, aunque estén relacionadas, la vertiente escénico-teatral sobre la literario-dramática, por ser la escena el lugar donde confluyen las diferentes artes a tratar<sup>19</sup>.

En el segundo capítulo se repite una estructuración y un enfoque semejantes a los del primero, con la particularidad de que nos centramos ahora en la vanguardia en España, un apartado que no tendría razón de ser sin una reflexión previa sobre su homónimo fenómeno europeo. A pesar de abordar también este segundo capítulo según los distintos campos artísticos (por las razones ya explicadas a propósito del primero), nos hemos planteado interrogantes similares en todos ellos (teniendo en cuenta sus limitaciones y condicionantes particulares), como la existencia o no de una vanguardia musical, plástica, escénico-teatral o coreográfica en España y, en caso afirmativo, cuándo y cómo penetra, cuáles son sus antecedentes, quiénes son sus protagonistas, si éstos forman grupos o escuelas dignas de mención, etc. Todo ello, centrándonos en Madrid (donde se conciben y estrenan *La romería de los cornudos* y *La tragedia de Doña Ajada*) y dando especial relevancia a aquellas figuras, grupos, escuelas o tendencias estéticas que, directa o indirectamente estén relacionados con las dos

---

<sup>19</sup> Todo lo dicho en este párrafo debe hacerse extensible al conjunto de la tesis doctoral.

obras mencionadas. Esto explica (como se pone de manifiesto a lo largo del trabajo) la importancia dada en el apartado musical al Grupo de los Ocho, la atención prestada al surrealismo al hablar de artes plásticas, la reivindicación de la figura de Cipriano de Rivas Cherif dentro del apartado escénico-teatral, o la importancia dada a las compañías de la Argentina y la Argentinita al tratar lo coreográfico. A propósito, este último apartado (dedicado a la influencia de los Ballets Rusos en el desarrollo del ballet español), se ha visto enriquecido gracias al vaciado de prensa que realizamos para intentar reconstruir –en el tercer capítulo– la historia del ballet *La romería de los cornudos*, y parte del cual ha sido aprovechado aquí de forma fructífera.

Lo desarrollado en los dos capítulos precedentes se vierte en los capítulos tercero y cuarto sobre dos obras en concreto: el ballet *La romería de los cornudos* y el espectáculo *La tragedia de Doña Ajada* –respectivamente–, en las que confluyen diferentes lenguajes artísticos (directamente sobre la escena en el primer caso e indirectamente en el segundo) en relación con la vanguardia. En ambas obras, se propone un estudio dividido en dos bloques principales: por un lado, la relación entre los creadores y su vocación interdisciplinaria; por otro, el análisis de los distintos elementos que componen el espectáculo. En el capítulo de *La tragedia de Doña Ajada* se añade un tercer bloque con algunas consideraciones filosóficas y estéticas, el cual hemos considerado indispensable para comprender y contextualizar mejor la obra, y al que nos ha conducido el estudio de la misma.

Con respecto al primer bloque, dedicado a los creadores, hay que aclarar que no es nuestra intención exponer sus biografías individuales, sino aportar aquellos datos de interés que puedan esclarecer los contactos entre ellos y con aquellas personalidades relevantes del mundo de la cultura y las artes con las que se relacionaron, así como ciertas consideraciones de orden estético que muestren su perfil polifacético y tengan relación con las obras a estudiar. En cuanto a los creadores de *La romería de los cornudos*, comentar que hemos preferido tratar la relación entre Cipriano de Rivas Cherif y la Argentina en el capítulo anterior –el segundo–, puesto que en él se dedica especial atención a la bailarina. Y con respecto a los autores de *La tragedia de Doña Ajada* y en concreto a José de Almada Negreiros, sí que hemos desarrollado ciertos aspectos de su biografía para contextualizar mejor al personaje, puesto que, al ser portugués y pasar la mayor parte de su vida en Portugal, el contexto artístico en ese país no aparece reflejado en el apartado sobre las artes plásticas de vanguardia en España dentro del segundo capítulo.

Por lo que respecta al bloque dedicado al análisis de los diferentes elementos, queremos precisar que, en el apartado musical de *La romería de los cornudos*, partimos del análisis realizado por María Palacios<sup>20</sup> y lo ampliamos para poder poner en relación ciertos detalles musicales con la versión del libreto que se interpretó en el estreno del ballet en 1933. Sin embargo, en *La tragedia de Doña Ajada* analizamos solo aquellas partes musicales que estaban presentes en la partitura original de 1929 y que fueron eliminadas posteriormente, puesto que los movimientos restantes ya han sido tratados en más de una ocasión<sup>21</sup> y, al contrario de lo que sucede con el libreto de *La romería de los cornudos*, no puede profundizarse en la relación música-texto porque el

---

<sup>20</sup> Ver nota 6.

<sup>21</sup> Ver nota 8.

poema de *La tragedia de Doña Ajada* no se conserva. Lo que sí es posible y hacemos, es interrelacionar: por un lado, los movimientos “rescatados” con los que ya se conocían; por otro, todos ellos con la presencia de la linterna mágica, con las características del texto que conocemos gracias a la prensa y, sobre todo, con los distintos dibujos.

El trabajo se completa con las conclusiones a las que nos ha conducido la investigación realizada, seguidas de una relación de figuras (las cuales se incluyen al final de los capítulos tercero y cuarto), y que resultan imprescindibles a la hora de ilustrar, no solo los elementos plásticos de *La romería de los cornudos* (escenografía) y *La tragedia de Doña Ajada* (dibujos), sino también para poner éstos en relación con la obra de sus autores y, en el caso particular de *La tragedia de Doña Ajada*, para mostrar ciertas semejanzas iconográficas y estéticas entre los dibujos y otras imágenes. Finalmente, se incluye un último apartado con la relación completa de las fuentes y la bibliografía utilizada.

-----

No quisiéramos concluir esta introducción sin explicar que, dado el carácter interdisciplinario de esta tesis doctoral y para llevarla a buen puerto, ésta ha sido desarrollada, no solo bajo la dirección de un profesor del Departamento de Musicología, Víctor Sánchez Sánchez, y otro del Departamento de Historia del Arte III, Antonio Manuel González Rodríguez –ambos de la Universidad Complutense de Madrid–, sino también bajo el asesoramiento del musicólogo y profesor Antoni Pizà, de *The Foundation for Iberian Music, The City University of New York (CUNY)*, y de dos expertos en literatura y teatro de la primera mitad del siglo XX, como son el profesor Dru Dougherty, del *Department of Spanish and Portuguese, University of California, Berkeley*, y la profesora Urszula Aszyk-Bangs, del Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia. Estas tres estancias de investigación han sido posibles gracias a una Beca de Posgrado para la Formación del Profesorado Universitario (FPU) y a una Subvención para la movilidad de estudiantes destinada a la obtención de la Mención Europea en el Título de Doctor, ambas concedidas por el Ministerio de Educación.





# I. EL CONCEPTO DE VANGUARDIA EN DIFERENTES CAMPOS ARTÍSTICOS

## 1. Consideraciones generales

### 1.1. Terminología y periodización

El término *vanguardia* (del francés *avant-garde*) es de origen medieval y deriva de la historia militar francesa, donde hace referencia a aquella parte de una fuerza armada que *va por delante*, despejando el camino al cuerpo principal de las tropas e iniciando una acción. Las connotaciones implícitas de guía, territorio desconocido, riesgo y frontera acompañaron al término desde el momento en que los artistas se apropiaron de él, traducándose en características inherentes al sustantivo *vanguardismo*, como son su intención renovadora, de avance y exploración<sup>1</sup>.

Durante el siglo XIX se utilizó en Francia, en un primer momento, para indicar movimientos políticos progresistas, ampliándose más tarde su sentido para referirse a procesos culturales, siendo entonces adoptado por las artes para designar aquellas tendencias innovadoras a cuyas obras acompañaba el concepto de avance, en oposición a lo aceptado y consagrado por la tradición<sup>2</sup>. Concretamente, no será hasta el último tercio del siglo XIX cuando encontremos la acepción más difundida y más próxima a la que hoy remite el término, y ya en los inicios del siglo XX “integrará los respectivos léxicos artístico-literarios de las lenguas europeas occidentales”<sup>3</sup>.

De hecho, hoy en día se considera que su uso debe quedar restringido al siglo XX, con el cual generalmente se identifica, ya que se ha ido definiendo a través de fenómenos que han tenido lugar desde las últimas décadas del XIX, pero sobre todo desde principios del XX. Si bien es cierto que, desde una perspectiva más amplia, podríamos llamar vanguardia a “una constante en la evolución de las formas artísticas [que] forma parte de unos mecanismos renovadores que se disparan [...] para hacer frente a la obsolescencia y desgaste de fórmulas [...] [con] un inevitable rechazo del pasado inmediato”<sup>4</sup>, también lo es que, desde el punto de vista historiográfico y antropológico, se considera errónea la utilización del término para

---

<sup>1</sup> Véase al respecto: Jim Samson: “Avant garde”, en: Stanley Sadie (ed.), *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*, London, Macmillan Publishers Limited, 2001, vol. II, pp. 246-247.

<sup>2</sup> Sobre este tema, ver: Matei Calinescu: *Cinco caras de la modernidad: modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*, Madrid, Editorial Tecnos, 2003, pp. 108-120.

<sup>3</sup> Javier Pérez Bazo: “La vanguardia como categoría periodológica”, en: J. Pérez Bazo (ed.), *La vanguardia en España. Arte y literatura*, París, C.R.I.C. & Ophrys, 1998, p. 10.

<sup>4</sup> Ricardo Senabre: “Innovaciones en la poética de las vanguardias”, en: Cristóbal Cuevas García y Enrique Baena (eds.), *El universo creador del 27. Literatura, pintura, música y cine. Actas del X Congreso de Literatura Española Contemporánea, celebrado los días 11, 12, 13, 14 y 15 de noviembre de 1996 en la Universidad de Málaga*, [Málaga], Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, 1997, p. 228.

referirse a sujetos de otras épocas históricas, pues si bien el fenómeno no es estrictamente nuevo, el concepto y sus contenidos específicos pertenecen a la tradición contemporánea.

“Si existe una idea, un principio e incluso un término que rige en su conjunto la concepción artística de la Vanguardia, ése es –como ha señalado Pedro Aullón de Haro– el de lo *nuevo* o *novedad*”<sup>5</sup>. En este sentido, como apelativo de un *arte nuevo*, la vanguardia alude a un conjunto de movimientos que se manifiestan en Europa en los diferentes campos artísticos y que, en palabras de Javier Pérez Bazo, “afectarán no sólo a las artes plásticas –en especial a la expresión pictórica– o a la literatura, ámbito en el que la poesía se erige en género dominante sin que por ello el narrativo y teatral dejen de afirmar la misma voluntad renovadora, sino también, como es bien sabido, a la música, a la fotografía y al cinema”<sup>6</sup>.

Dichos movimientos, a pesar de sus diferencias e individualidades, de su dispar fortuna o incidencia (considerando además que las circunstancias culturales y sociopolíticas varían según el país), mantienen cierto discurso común y ciertos principios que se apoyan en las grandes innovaciones que se produjeron en las primeras décadas del siglo XX. Así lo indica Matei Calinescu, para quien, hacia la segunda década del XX, el concepto de vanguardia había llegado a ser lo suficientemente englobador como para designar “a todas las nuevas escuelas cuyos programas estéticos se definían, en general, por su rechazo del pasado y por el culto de lo nuevo”<sup>7</sup>. No obstante, el hecho de que no sea un fenómeno unitario ni un estilo, sino que adquiera tintes diversos en los diferentes episodios vanguardistas que se suceden –dentro incluso de un mismo campo–, ha llevado también a hablar de *vanguardias*, en plural, dado que no existe una sola forma de vanguardia.

Asimismo, hemos de tener en cuenta que no todas las manifestaciones artísticas contemporáneas son vanguardias. Aunque la radicalidad de los nuevos planteamientos y su carácter frecuentemente polémico, así como la profunda y fecunda huella que dejaron, ha llevado a los historiadores a considerar que desde las primeras décadas del siglo XX comienza una nueva época en la historia de las artes, no es menos cierto que existen corrientes más apegadas a la tradición, aunque no por ello carentes de interés, cuyos valores se desmarcan de los planteamientos vanguardistas, pero que forman parte de la compleja trama de opciones que conviven en la misma época. Igualmente, aun pudiendo afirmar que la vanguardia (o vanguardias) se configura en un conjunto de movimientos que comparten rasgos comunes e incluso períodos cronológicos bastante delimitados, fuera de dichos rasgos y momentos precisos encontramos artistas de gran importancia que no pueden incluirse en un movimiento específico de vanguardia porque su obra –y su alcance, en algunos casos– excede toda clasificación restringida. De ahí que la

---

<sup>5</sup> Pedro Aullón de Haro: “Teoría general de la vanguardia”, en: Javier Pérez Bazo (ed.), *La vanguardia en España. Arte y literatura*, París, C.R.I.C. & Ophrys, 1998, p. 32.

<sup>6</sup> J. Pérez Bazo: “La vanguardia como categoría...”, p. 18.

<sup>7</sup> M. Calinescu: *Cinco caras de la modernidad...*, p. 124.

identificación que a menudo se ha hecho entre arte contemporáneo y vanguardia haya traído consigo muchos malentendidos, como advierte Valeriano Bozal<sup>8</sup>.

En cuanto a la nomenclatura empleada, y dado que la posibilidad de “agrupar a todos los movimientos extremos antitradicionales en una categoría más amplia logró hacer de la vanguardia un importante instrumento terminológico”<sup>9</sup>, es frecuente encontrar la denominación –acuñada a posteriori– de *primeras vanguardias*<sup>10</sup>, *vanguardias históricas*<sup>11</sup> o *primeros movimientos de vanguardia*<sup>12</sup> para referirse a aquellos movimientos que se desarrollan desde los primeros años del siglo XX hasta la Segunda Guerra Mundial y cuya producción se considera (y se denomina, de modo enfático y globalizado) *vanguardista*<sup>13</sup>. Dichos términos conocen una continuidad durante la segunda posguerra y en décadas posteriores (se habla de *segundas vanguardias*<sup>14</sup> o *vanguardia en la segunda posguerra*<sup>15</sup>, seguidas de las *tendencias posmodernas*<sup>16</sup>), pero la sociedad que las genera, el planteamiento artístico y el propio sujeto creativo son tan diferentes que tradicionalmente se les dedica un estudio aparte<sup>17</sup>. De hecho, como este trabajo se enmarca en un período que se corresponde con las primeras vanguardias, en ellas nos centraremos, haciendo solo mención de lo que ocurre en la segunda mitad del siglo XX cuando el discurso lo requiera.

---

<sup>8</sup> Cfr.: Valeriano Bozal: *Los orígenes del arte del siglo XX*, Madrid, Historia 16, 1999 (Historia del Arte, 32), p. 6. El autor se refiere al campo de las artes plásticas, pero su reflexión puede hacerse extensiva a otros campos artísticos.

<sup>9</sup> M. Calinescu: *Cinco caras de la modernidad...*, p. 124.

<sup>10</sup> Así lo recoge Carmen Bernárdez Sanchís, ya desde el título, en: *Historia del Arte. Primeras vanguardias*, Barcelona, Editorial Planeta, S. A., 1994, p. 4. A pesar de estar pensado como un manual breve de consulta, recoge en su introducción las características principales del fenómeno vanguardista en general, así como lo referente a las artes plásticas en particular. La misma denominación aparece en: Juan Antonio Ramírez (ed.): *Historia del Arte: El mundo contemporáneo*, Madrid, Alianza Editorial, 1997, vol. IV, p. 203.

<sup>11</sup> Véase: Javier Arnaldo: *Las vanguardias históricas (I)*, Madrid, Historia 16, 2000 (Historia del Arte, 33), pp. 6 y 8. Una variante de dicha nomenclatura, pero en singular (*L'avanguardia storica*), la encontramos en: Mario Baroni: “Nascita e decadenza delle avanguardie musicali”, en: Jean-Jacques Nattiez (dir.), *Enciclopedia della musica: Il Novecento*, Torino, Einaudi, 2001, vol. I, p. 12.

<sup>12</sup> Ver: Alicia Suárez y Mercè Vidal: *Historia Universal del Arte: El siglo XX*, Barcelona, Editorial Planeta, 1987, vol. IX, p. 114.

<sup>13</sup> Cfr.: J. Arnaldo: *Las vanguardias históricas...* p. 8.

<sup>14</sup> Véase: Lourdes Cirlot: *Historia Universal del Arte: Últimas tendencias*, Barcelona, Editorial Planeta, 1993 [suplemento], p. 10.

<sup>15</sup> Cfr.: M. Baroni: “Nascita e decadenza...”, p. 17.

<sup>16</sup> Ver: L. Cirlot: *Historia Universal...*, p. 15.

<sup>17</sup> Pese a que los autores nombrados emplean estos términos para referirse a las artes plásticas o a la música (según el sujeto específico al que dedican su libro o artículo), los hemos incluido aquí indistintamente porque creemos que pueden ser empleados en diversos campos artísticos, al menos como punto de partida generalizador y clasificatorio, sin olvidar que agrupan a numerosas tendencias bien diferenciadas y teniendo en cuenta siempre su carácter meramente funcional y pedagógico.

## 1.2. Antecedentes y particularidades

Los antecedentes del concepto de vanguardia se pueden localizar en los procesos de modificación social que, a través de la Revolución Francesa y las otras revoluciones sucesivas, dieron lugar a la transformación del Antiguo Régimen, a finales del siglo XVIII, en la sociedad protodemocrática del siglo XIX.

A lo largo del XVIII, gran parte de la producción artística tenía todavía como principales clientes a miembros de la aristocracia. Por ello, los contenidos de las manifestaciones artísticas estaban tradicionalmente centrados en la idea de belleza, que constituía no solo una norma estética como símbolo de perfección formal, sino también un modelo humano ideal (armonía interior, elegancia, signo de distinción, etc.) hacia el que la aristocracia había tendido siempre. Las imágenes figurativas, musicales, poéticas y teatrales que rodeaban la vida cotidiana de ésta, así como la manera en que la religión celebraba sus ritos, respondían a las exigencias de la clase social dominante, la cual era a la vez cliente y destinataria.

Como es bien sabido, dicho sistema entró en crisis a partir de las transformaciones sociales que siguieron a la Revolución Francesa, dando lugar a una modificación de las instituciones —como teatros y salas de conciertos—, influyendo en la prensa y la industria editorial, y alterando la composición del público interesado en las manifestaciones artísticas en aras de un mercado más amplio y diversificado. No en vano, la legitimidad adquirida por las nuevas clases sociales y los conflictos que se produjeron entre los diferentes grupos fueron transformando la administración y distribución de la producción artística, influyendo indefectiblemente en el papel del artista en la sociedad.

De esta forma, el artista dejó paulatinamente de ser un artesano, adquiriendo la capacidad de elegir dentro de una multiplicidad de tendencias, de proponer y de crear estilos, como respuesta a la caída de un modelo único, impuesto durante siglos por poderes superiores. Aún más, algunos creadores (un claro ejemplo sería el poeta Charles Baudelaire) empezaron incluso a sentirse representantes de las ideas y sentimientos del grupo al que pertenecían, asumiendo nuevas responsabilidades como guías espirituales de la sociedad. De hecho, durante todo el XIX encontramos enraizada en las distintas artes la convicción de que el artista tiene una misión que cumplir: revelar al mundo verdades existenciales que solo el *genio* es capaz de captar y de transformar en lenguaje simbólico (la música en particular, sobre todo en el ambiente alemán, adquiere connotaciones sagradas en el pensamiento estético de la época).

En última instancia, la confianza en esta misión potencia la capacidad creadora y la fantasía de los artistas y, significativamente, se abandona en el campo de la estética el concepto de belleza como representación simbólica de un ideal de perfección universal para referirse más bien a la manifestación del espíritu individual, un nuevo modelo de belleza subjetiva, personal y propia. Se trata de un “giro cultural que va de una estética de la permanencia [...] que se basa en la creencia de un ideal de belleza inmutable y trascendente, a una estética de la transitoriedad e inmanencia, cuyos valores primordiales son el cambio y la

novedad”<sup>18</sup>. *Le Beau est toujours bizarre*, afirmaba Baudelaire frente a la Academia (que seguía teorizando acerca de cánones y normas), formulando así un nuevo ideal, mutable y particular, que podía admitir lo feo y lo grotesco<sup>19</sup>.

En efecto, Baudelaire era perfectamente consciente de la necesidad de una nueva sensibilidad para captar un mundo en cambio vertiginoso. En su época, París se estaba transformando a un ritmo sin precedentes debido a las reformas acometidas por el Barón Haussmann, las cuales afectaron profundamente las reflexiones del escritor francés y de otros artistas<sup>20</sup>. “En cierto modo –sostiene José Manuel del Pino–, Baudelaire establece lo que debe ser el nuevo arte de la misma manera que Haussmann diseña el proyecto de ciudad para la nueva época”<sup>21</sup>. Y esta nueva estética baudelaireana (de hecho, sus críticas de arte dan inicio a un fenómeno de reflexión sobre la naturaleza de la obra artística sin precedentes) se inserta, además, en un proceso de transformación social y espiritual cuyo desencadenante es el abandono de la religiosidad por parte de la sociedad burguesa, lo que conferirá al arte cierta condición de sublimidad espiritual<sup>22</sup>.

En paralelo al fenómeno anterior, una parte del público (de recursos culturales limitados a pesar de su alto nivel económico) no solo no era capaz de apreciar ciertas formas de arte que exigían un mayor esfuerzo intelectual, sino que no estaba interesado en apreciar y entender los modelos o valores que proponían algunos artistas, lo que contribuyó a la separación gradual entre las exigencias de tipo lúdico o hedonístico y las de un compromiso intelectual. La fractura que se produjo entonces entre el lenguaje artístico y el público se hizo más evidente en las últimas décadas del siglo XIX, en relación con la tendencia esteticista que seguían la mayor parte de los creadores europeos. Estos tendían a desvincular el arte de su relación con las convenciones burguesas –sus valores y comportamientos– y a conferirle una finalidad autónoma, lo que significa, no solo que el arte debe ser independiente de los problemas de la sociedad (teoría del arte por el arte) cuyas reglas puede transgredir o ignorar, sino que la tradicional relación entre arte y vida se invierte: la vida tiende a estetizarse y a tomar al arte como modelo<sup>23</sup>.

---

<sup>18</sup> M. Calinescu: *Cinco caras de la modernidad...*, p. 19.

<sup>19</sup> Véase: Luis Iglesias Feijoo: “Valle-Inclán, el modernismo y la modernidad”, en: Manuel Aznar Soler y Juan Rodríguez (eds.), *Valle-Inclán y su obra. Actas del Primer Congreso Internacional sobre Valle-Inclán, celebrado en Bellaterra, 16 - 20 de noviembre de 1992*, Sant Cugat del Vallés, Associació d’Idees; Bellaterra, Tallerd’Investigacions Valleinclanians, 1995, p. 40.

<sup>20</sup> Nos referimos a la reforma urbana de París que el emperador Napoleón III encargó a Georges-Eugène Haussmann, administrador y político francés que dotó a la capital francesa de una nueva fisonomía. Entre los años 50 y 70 del siglo XIX, mandó derribar los viejos barrios obreros de casas carentes de toda condición sanitaria, así como callejuelas difíciles para el tránsito, y en su lugar trazó grandes avenidas rectilíneas a lo largo de las cuales se edificaron casas uniformes, grandes bulevares, zonas verdes y grandes parques.

<sup>21</sup> José M[anuel] del Pino: *Montajes y fragmentos: Una aproximación a la narrativa española de vanguardia*, Ámsterdam - Atlanta, GA, Rodopi, 1995, p. 9.

<sup>22</sup> Véase: *Ibid.*, p. 12.

<sup>23</sup> Ver: M. Baroni: “Nascita e decadenza...”, pp. 11-12.

Esta “pérdida de función social como esencia del arte en la sociedad burguesa” hace que el arte se repliegue sobre sí mismo: “la temática pierde importancia a favor de una concentración [...] sobre el medio”<sup>24</sup> y “el propio arte se convierte en el contenido del arte”<sup>25</sup>, de manera que su lenguaje se aleja cada vez más de los hábitos de la mayor parte del público, al que se pide un esfuerzo de comprensión superior<sup>26</sup>.

Por otro lado, es importante señalar que esta nueva situación se desarrolla y se asienta a lo largo del siglo XIX en el seno de la cultura romántica, donde justamente podemos fijar el punto de partida de la idea de vanguardia. Si bien no es posible “definir el Romanticismo, en forma categórica o en sentido literal o absoluto, como el primer movimiento de vanguardia” –afirma Renato Poggioli–, la vanguardia “sería históricamente inconcebible sin el precedente romántico”<sup>27</sup>. Esto podría parecer una paradoja si tenemos en cuenta que las vanguardias se definen como antirrománticas en el sentido de un romanticismo como *pathos*, sentimiento y pasión, pero lo cierto es que los románticos son los primeros que organizan un movimiento cultural de ruptura consciente con la tradición, de rechazo de modelos y reglas, todos ellos principios fundamentales de los que parte cualquier movimiento considerado vanguardista. Basta mencionar el abandono de la pintura académica oficial, o el abandono de una literatura de compromiso ético para con la sociedad, como ejemplos de algunas de las fracturas claras que se producen durante el siglo XIX causando estupor<sup>28</sup>.

De esta manera –como explica Edoardo Sanguineti–, cuando hablamos del siglo XX como siglo de las vanguardias no nos referimos tanto a un verdadero renacer de la vocación de ruptura, sino al hecho de que en dicho siglo se adquiere plena conciencia de ello, es decir, de estar verdaderamente eximido de un enlace con el pasado, lo cual conlleva una transformación radical del objeto artístico. La misma denominación de *futurismo* (un episodio más dentro de una compleja fenomenología) ejemplifica esta nueva situación que encontramos desde el inicio del siglo: en general, el sucederse de los distintos *-ismos* o tendencias artísticas de vanguardia marca el comienzo de un nuevo siglo y toda una búsqueda de *lo nuevo* orientada hacia la conquista del futuro<sup>29</sup>. *Il faut être absolument moderne*, en palabras de Arthur Rimbaud, se convierte en un principio clave, naciendo una noción de *modernidad* que acabará por identificarse con gran parte del arte del siglo XX y que está “conectada con el auge maquinístico y el progreso técnico de las sociedades industrializadas”<sup>30</sup>. No en vano, “frente a los valores de la cultura burguesa

---

<sup>24</sup> Peter Bürger: *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Ediciones Península, 1987, p. 70.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>26</sup> Cfr.: M. Baroni: “Nascita e decadenza...”, p. 12.

<sup>27</sup> Renato Poggioli: *Teoría del arte de vanguardia*, Madrid, Revista de Occidente, [1964], p. 65.

<sup>28</sup> Véase: Giuliano Galletta (ed.): *Sanguineti/Novecento. Conversazioni sulla cultura del ventesimo secolo*, Genova, il melangolo, 2005, pp. 24-26.

<sup>29</sup> Cfr.: *Ibid.*, p. 26.

<sup>30</sup> J. M. del Pino: *Montajes y fragmentos...*, p. 1. El ejemplo más claro es precisamente el futurismo, cuyos cánones de belleza se desarrollan en torno a estos nuevos fenómenos.

decimonónica, la vanguardia propone una serie de principios que se asientan en una mitología moderna en donde el espacio urbano resulta de capital importancia”<sup>31</sup>.

Enlazando con lo anterior, vale la pena decir que “las nuevas condiciones de vida que se experimentan en la ciudad cosmopolita encontrarán [su] reflejo en el arte fragmentado, experimental y antiorgánico de las vanguardias”<sup>32</sup>. De hecho, uno de los rasgos que definen la obra vanguardista es precisamente su naturaleza fragmentaria, cuya base filosófica se asienta —explica José M. del Pino— “en la crisis de la conciencia moderna y en el abandono de un centro y principio ordenador, fenómeno al que la sociología denomina ‘secularización’”<sup>33</sup>. Así, frente al paradigma orgánico, según el cual “las partes sólo adquieren su significado en cuanto están relacionadas y subordinadas a un todo [unitario] originario y anterior”, el vanguardista “toma de la realidad, preferentemente de la ciudad cosmopolita, fragmentos diversos muy significativos que [...] son reordenados artísticamente [...] y dotados de otro significado. Este procedimiento está en el origen del *collage* pictórico y del montaje cinematográfico [...]”<sup>34</sup>.

Como es lógico pensar, esa descomposición de la tradicional unidad de la obra dificulta la comprensión y el disfrute de la misma, por lo que exige una actitud distinta por parte del receptor, que debe asumir un papel activo: el público “es impelido a tomar una actitud reflexiva sobre la naturaleza del arte y a participar más en la creación”<sup>35</sup>. En efecto, las vanguardias hicieron mucho más complicada la relación tradicional entre el artista y el destinatario, modificando de forma irreversible sus roles como creador y receptor respectivamente, así como el concepto de obra, que se expande y amplía considerablemente.

De esta forma, es mediante un fuerte sentido de independencia, tanto del creador como del arte en sí, y en el marco de una reivindicación de la libertad creadora, que se verifica el carácter de ruptura y cambio que distingue a la vanguardia como resultado de la búsqueda de un nuevo lenguaje. Como si los procesos que poco a poco habían ido madurando en las diferentes artes a finales del siglo XIX llegaran a un punto de crisis irreversible en el XX, dando lugar a un distanciamiento necesario y consciente frente a las reglas del lenguaje tradicional, que se considera retrógrado y restrictivo. Así, el creador —defensor de su propia subjetividad— se enfrenta a la tradición, establecida por un arte vuelto hacia el pasado, y —como ya reclamara Baudelaire— se muestra comprometido con los

---

<sup>31</sup> *Ibíd.*, p. 5.

<sup>32</sup> José Manuel del Pino: “De la mecedora al aeroplano: la narrativa del 27 y de la vanguardia”, en: Cristóbal Cuevas García y Enrique Baena (eds.), *El universo creador del 27. Literatura, pintura, música y cine. Actas del X Congreso de Literatura Española Contemporánea, celebrado los días 11, 12, 13, 14 y 15 de noviembre de 1996 en la Universidad de Málaga*, [Málaga], Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, 1997, p. 56.

<sup>33</sup> *Ibíd.*, p. 57.

<sup>34</sup> *Ibíd.* José Manuel del Pino toma como punto de partida las agudas reflexiones del crítico alemán Peter Bürger en *Teoría de la vanguardia*, obra de referencia que también nosotros hemos tenido en cuenta en la elaboración de esta tesis doctoral.

<sup>35</sup> J. M. del Pino: *Montajes y fragmentos...*, p. 4.



nuevos tiempos, asumiendo el cambio, la novedad y lo insólito que aparece en el vivir cotidiano.

Ese rechazo de la tradición y ese afán por representar el presente implica una persistente presencia del culto a la novedad. *Lo nuevo* es para Theodor Adorno la categoría del arte *moderno* (como el filósofo alemán llama al arte producido desde Baudelaire<sup>36</sup>), es decir, “la renovación de los temas, motivos y procedimientos artísticos establecidos por el desarrollo del arte desde la admisión de lo moderno”<sup>37</sup>. Y “lo que distingue la aplicación de la categoría de lo nuevo en lo moderno de cualquier aplicación precedente [...] es la radicalidad de su ruptura con todo lo que hasta entonces se considera vigente [...] [y con] la tradición del arte en su totalidad”<sup>38</sup>, explica Peter Bürger. Es más, “la valoración de lo nuevo y de los momentos emblemáticos de la actualidad, así como la necesidad de instituir una obra artística que huya del realismo decimonónico, constituyen los principios de los que parten las vanguardias para su rebelión”<sup>39</sup>, concluye José M. del Pino.

En cuanto a la rebelión de las vanguardias, ésta se materializa en la creación de movimientos o grupos organizados de acción, formados por artistas que comparten una ideología común, sobre la cual reflexionan y la cual proponen, apoyándose en la publicación de manifiestos, proclamas o escritos (normalmente de carácter polémico y que a veces parecen inspirarse en movimientos políticos revolucionarios<sup>40</sup>), en los que se expresa la intencionalidad que los guía<sup>41</sup>. La duración de tales agrupaciones suele ser escasa, ya que frecuentemente se trata de uniones superficiales dada la heterogeneidad de posturas y caracteres de sus miembros. Sin embargo, sí que comparten todos una conciencia de modernidad y un afán de mirar al futuro que conduce a la realización de obras que no responden a

---

<sup>36</sup> Cfr.: P. Bürger: *Teoría de...*, p. 117n.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 118.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 120.

<sup>39</sup> J. M. del Pino: *Montajes y fragmentos...*, p. 8.

<sup>40</sup> En música, las agrupaciones y los movimientos organizados pseudorrevolucionarios son raros, quizás debido a que, por razones técnicas, las interpretaciones musicales tienen menos fuerza con respecto a la palabra o a las imágenes figurativas. Sin embargo, como veremos, las orientaciones estilísticas en el campo musical van en la misma dirección de rebeldía y ruptura. Cfr.: M. Baroni: “Nascita e decadenza...”, p. 14.

<sup>41</sup> El ejemplo más paradigmático fue el de los futuristas, que redactaron diferentes manifiestos destinados a todos los ámbitos de la expresión, del saber y de la moderna cotidianeidad: desde las manifestaciones artísticas más variadas (arquitectura, escultura, pintura, música, literatura, teatro, cine) a la filosofía, la política, los medios de comunicación o la cocina. Esta concepción global lo aleja de otros movimientos de vanguardia; de hecho, el futurismo es uno de los pocos movimientos en donde encontramos artistas plásticos, músicos y escritores constituidos como un grupo de acción unitario y con un ideal común. Destaca asimismo su carácter precursor, pues se encuentra entre los primeros movimientos literarios que actuaron según los nuevos criterios de la vanguardia. En el campo teatral, el futurismo, por un lado, anunciaba a los dadaístas y sus tumultuosas reuniones; por otro, se correspondía con toda una tendencia del teatro francés de vanguardia, atraído por el cabaret o *music-hall* y el circo, espectáculos de ruptura para con los valores tradicionales del compromiso intelectual. Véase: Guido Salvetti: *Historia de la música: El siglo XX (Primera parte)*, Madrid, Ediciones Turner Música, 1986, vol. X, pp. 63-64; J. Pérez Bazo: “La vanguardia como categoría...”, pp. 18-22.

las expectativas del público más tradicional –como ya se ha dicho– y que, si bien son rechazadas socialmente en un primer momento, con el tiempo serán aceptadas, convirtiéndose en el arte del mañana, el arte del futuro, dando la razón al artista<sup>42</sup>. De hecho, hoy en día los museos rebosan de obras de la vanguardia, al igual que el siglo XX musical y literario se identifica esencialmente con ella<sup>43</sup>.

---

<sup>42</sup> Paradójicamente, el éxito del arte de vanguardia tras la Segunda Guerra Mundial (hasta convertirse en objetivo principal del mercado del arte en las décadas de los 50 y 60), originó un debate que cuestionaba el rol histórico de la vanguardia y la adecuación del propio concepto. Ver: M. Calinescu: *Cinco caras de la modernidad...*, pp. 127-131.

<sup>43</sup> Véase: G. Galletta (ed.): *Sanguineti/Novecento...*, pp. 29-30.

## 2. Vanguardia en música y artes plásticas

### 2.1. Hacia la modernidad musical: una nueva manera de entender la música

Una serie de grandes tendencias musicales caracterizan la evolución y los cambios que han marcado la música durante el siglo XX, a partir del cual se impone una revisión necesaria, no solo del hecho sonoro sino de nuestra propia visión y comprensión de la música en su conjunto.

Las primeras tendencias musicales consideradas de vanguardia se identifican con los años que preceden inmediatamente a la Primera Guerra Mundial. Es entonces cuando emergen una serie de nuevos aspectos en la música que muestran ciertos paralelismos con los movimientos presentes también en otros sectores de la producción artística, y cuyo punto de partida estaría —como ya hemos comentado— en esa ruptura con respecto a las tradiciones estilísticas del pasado. Dicha ruptura se manifiesta a través de un progresivo alejamiento, durante el siglo XIX (posiblemente por la preferencia creciente por un nuevo tipo de expresión musical más personal), de un estilo “común” que había sido aceptado en Europa a finales del siglo XVIII (con innumerables variaciones geográficas y personales) y que se tradujo en una crisis paulatina del sistema tonal que conduciría, ya en el siglo XX, al derrumbamiento definitivo de la tonalidad tradicional.

El primer giro radical del siglo XX, desde el punto de vista del lenguaje y del estilo musical, lo representa Claude Debussy. Su obra no nace de la nada, sino que muestra una continuidad con sus predecesores, aunque a partir de él la música ya no volvería a ser la misma, pues *lo sonoro* se convierte en un parámetro tan importante como la armonía, la melodía o el ritmo.

Posteriormente tuvo lugar la revolución desencadenada por Arnold Schönberg: en los años diez, a través de la radicalización del lenguaje atonal que caracteriza al expresionismo<sup>44</sup> y, ya en los veinte, mediante la aplicación de la técnica serial propiamente dicha, sometiendo a revisión y debate la concepción naturalista de la tonalidad clásica que había dominado desde Rameau.

En relación con lo dicho —como expone Helio Piñón—, si el canon compositivo clasicista “se fundamenta en las ideas de jerarquía y totalidad, [donde] el elemento es la parte constitutiva y sólo tiene sentido en el marco de la unidad a la que pertenece”, la forma vanguardista parte, en cambio, “de una idea fragmentaria de la unidad, posible por la autonomía de las relaciones que la construyen”<sup>45</sup>. En este

---

<sup>44</sup> A diferencia del futurismo (ver nota 41), no podemos hablar del expresionismo como resultado de un proyecto definido y organizado según un soporte doctrinal, pero sí tuvo lugar un desarrollo de ideas afines y una estética influyente en los diferentes terrenos del arte (arquitectura, artes plásticas, música, literatura, cine, etc.). Esta interrelación de rango vanguardista se produjo especialmente entre la pintura y la música; de hecho, algunos de sus representantes las cultivaron por igual, como es el caso precisamente de Schönberg, que fue músico y pintor.

<sup>45</sup> Helio Piñón: “Prólogo: Perfiles encontrados”, en: Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Ediciones Península, 1987, p. 18.

sentido, si el período atonal de Schönberg supone una primera crítica a la idea de la melodía como una sucesión de sonidos, “en el dodecafonismo la idea de sucesión es reemplazada por la de simultaneidad de silencios en el espacio: la unidad elemental es ahora el espacio sonoro definido por un intervalo no determinado, en el que todos sus aspectos adquieren la máxima relevancia”<sup>46</sup>. De esta manera, “el sujeto de la música ha pasado, pues, de ser la línea melódica estabilizada por un canon de consonancias a la estructura de espacios mudos que los materiales de la música (tono, timbre, tiempo) delimitan”<sup>47</sup>.

Esta actitud por parte de Schönberg es también un buen ejemplo de “la asunción del material como esencia del arte” típica de la vanguardia, puesto que cuando “asume la atonalidad, está convirtiendo en material la disonancia, que en la música posromántica se consideraba como mera infracción expresiva”<sup>48</sup>. Pero además, la extensión de la disonancia y la posterior propuesta dodecafónica suponen un modo de proceder distinto mediante el que el compositor modifica el uso social del arte musical: “rechaza su cometido ornamental para proponerla como forma de conocimiento”<sup>49</sup>, de acuerdo con la propuesta de criterios de belleza radicalmente distintos que lleva a cabo la vanguardia con respecto al arte tradicional.

Paralelamente a lo anterior, otras conquistas sonoras y tecnológicas, cuyos mejores frutos se recogerían en la segunda mitad de siglo, contribuyen a la construcción progresiva de la modernidad musical. Así, desde principios de siglo con los futuristas se inaugura una tendencia que caracterizaría todo el XX: la inclusión progresiva en el universo musical de lo que generalmente se consideraba perteneciente al campo del ruido y, como consecuencia, la adquisición de una autonomía constructiva por parte del timbre, parámetro que hasta el momento se había considerado secundario.

De esta forma, será a partir de Debussy, Schönberg y los futuristas cuando se instaure una fractura entre el compositor y el oyente que irá aumentando a medida que avance el siglo XX. Pero obviamente esto no es nuevo, ya que está relacionado con la lenta pero segura afirmación del individuo como sujeto de la historia que tiene lugar a partir de la Revolución Francesa. Fue Beethoven quien liberó a los músicos de su dependencia con respecto al poder y de su papel como artesano, de forma que la música entraba en la era de la individualidad y el músico tomaba conciencia de la existencia de un nuevo y original cliente, más allá del público que paga: la humanidad y la historia, para las que debía componer aquello que él consideraba estéticamente y técnicamente adecuado, válido y bello, sin preocuparse tanto de cómo su música sería percibida o entendida. Por tanto, esa fractura de la que hablamos (la cual se radicalizaría en la segunda mitad del XX), si bien es el resultado de una evolución constructiva que se inicia mucho antes de Debussy, Schönberg y los futuristas, con ellos se agudiza.

---

<sup>46</sup> *Ibíd.*

<sup>47</sup> *Ibíd.*

<sup>48</sup> *Ibíd.*, p. 10.

<sup>49</sup> *Ibíd.*, p. 11.

Del mismo modo, es interesante destacar que, en Europa Central y más concretamente en Viena, el peso de la tradición romántica tenía raíces tan profundas que, incluso en un movimiento provocador como el expresionismo, se mantiene la fe en la transmisión de ideales y mensajes positivos, aunque se haga de una forma dramática y angustiosa. Si el mundo, protagonizado por la violencia y la barbarie, se estaba alejando cada vez más de los ideales morales a los que la civilización humana había tendido, los contenidos de un arte que no había renunciado a su función de guía solo podían manifestarse en forma de terrible angustia, aunque eso significase un distanciamiento para con el público. Así, el aislamiento de Schönberg y sus discípulos fue asumido por ellos como el precio que había que pagar para mantener su propia coherencia moral: “Creo que el arte – escribía el compositor en 1910– no viene de la capacidad técnica, sino del Deber” (traducción propia)<sup>50</sup>.

En el caso de Schönberg, su intuición creativa le llevó paulatinamente hacia la disolución de los principios tonales, donde él encontró la expresión musical adecuada para manifestar esos sentimientos angustiosos que era su deber testimoniar. Pero la angustia en él no significaba la pérdida de esperanza, pues su posterior dodecafonismo respondía a la intención de construir un sistema diverso del precedente pero igualmente racional, ya que la racionalidad era la única cualidad humana que todavía no había desaparecido y a la que todavía el individuo podía aferrarse en un mundo desorientado y de pérdida constante de valores. Y es precisamente en esta confianza en la humanidad donde encontramos un hilo conductor que enlaza con la tradición artística del romanticismo.

Sin embargo, en el área cultural musical francesa, la postura antirromántica de las vanguardias adquirió un carácter más radical. Este antirromanticismo no solo se hallaba motivado por el rechazo para con la retórica sentimental, sino que llevaba implícito cuestiones más profundas que suponían la desaparición de esa suerte de pacto social existente en la época romántica –del que Richard Wagner era un paradigma– y según el cual el deber supremo del artista era el de indicar a los hombres el camino de la educación interior y el de revelar los verdaderos valores que dan sentido a la existencia. Pero un compositor como Igor Stravinsky –cuyo ejemplo es el más representativo– ya no cree que la obligación del arte sea guiar a la sociedad, ni mucho menos lograr transformar los comportamientos sociales o el curso de la historia, y así queda demostrado en la orientación de su estilo durante las primeras décadas del siglo XX.

De esta manera, dejando atrás las leyendas orientales de sus primeras obras, Stravinsky potencia el “primitivismo barbárico ruso” característico de *La consagración de la primavera*, rechazando la idea de belleza que el público esperaba encontrar y, posteriormente, en su etapa neoclásica, recrea músicas del pasado, deformándolas irónicamente y sin cabida para la nostalgia. Aún más, en sus declaraciones sobre la función artesanal del artista, afirmaba que su arte no tenía ninguna misión que cumplir aparte de construir objetos sonoros bien hechos. Y desde esta perspectiva, como explica Mario Baroni, su comportamiento muestra un gran pesimismo: el de

---

<sup>50</sup> Arnold Schönberg: *Analisi e pratica musicale. Scritti 1909-1950*, Torino, Einaudi, 1974, p. 13, citado en: M. Baroni: “Nascita e decadenza...”, p. 17.

un artista que celebra su desconfianza en las funciones de su arte y lo declara a un público todavía ingenuo y capaz de creer las “mentiras” románticas; es decir, que “el famoso formalismo stravinskiano hunde sus raíces en su violenta anulación del viejo y noble pacto romántico” (traducción propia)<sup>51</sup>.

Esa conciencia crítica la encontramos también en otro músico presente en el París musical de aquellos años: Erik Satie. La idea de la música como *divertissement*, que posteriormente se manifestaría en el Grupo de los Seis, nace de la misma desilusión para con la tradición romántica. Y fuera del ámbito musical podríamos nombrar, en el mismo sentido, un movimiento como el dadaísmo, que ponía explícitamente de manifiesto lo que en Stravinsky se sobrentendía y que, junto a otros movimientos como el futurismo o el surrealismo, poseía un marcado carácter subversivo y antiburgués, criticando sobre todo a los intelectuales que asistían a conciertos y espectáculos esperando encontrar todavía, en los mensajes artísticos del nuevo arte, las mismas verdades de antaño<sup>52</sup>.

Una última consideración de importancia es la imposibilidad de trazar a lo largo del siglo XX una evolución lineal según la cual los compositores van siempre “a la vanguardia” en cuanto a la búsqueda de innovaciones cada vez más radicales. Lo cierto es que, junto a momentos de ruptura, tan frecuentes en dicho siglo, se alternan fases de prolongación y vuelta al pasado, así como períodos caracterizados por una renovada atención a las capacidades perceptivas del oyente, una constante que se repite a lo largo de toda la historia de la música y del arte en general<sup>53</sup>. Como señala Philippe Albèra, “el conflicto entre tradición y modernidad se va exacerbando a lo largo del siglo XX en el seno de la oposición entre movimientos de vanguardia y movimientos neo” (traducción propia)<sup>54</sup>.

En resumen, el siglo XX musical ha sido un siglo de gran diversidad y coexistencia de tendencias, a pesar de la innegable presencia y fuerza de los denominados movimientos de vanguardia. El que haya supuesto una transformación tan profunda no se debe solo a los grandes cambios estilísticos que ha conocido con respecto a la tonalidad clásica, sino porque el largo camino hacia la modernidad musical no ha llevado a alcanzar un nuevo lenguaje universal. Al contrario, la música ha dado lugar a nuevas y numerosas actitudes compositivas que se definen y se construyen por reacciones en el seno de las mismas.

---

<sup>51</sup> M. Baroni: “Nascita e decadenza...”, p. 15.

<sup>52</sup> Esta actitud antiburguesa que comparten movimientos dispares como el dadaísmo, el futurismo, el surrealismo y músicos como Satie (quien logra darle una expresión musical, desarrollada por John Cage y otros compositores tras la Segunda Guerra Mundial), es recogida por: M. Baroni: “Nascita e decadenza...”, p. 15; J. Samson: “Avant garde”..., p. 246.

<sup>53</sup> A propósito de éste y otros temas recogidos en el presente apartado, se recomienda la lectura de: Jean-Jacques Nattiez: “Come raccontare il XX secolo?”, en: J. J. Nattiez (dir.), *Enciclopedia della musica: Il Novecento*, Torino, Einaudi, 2001, vol. I, pp. XLI-XLVIII.

<sup>54</sup> Philippe Albèra: “Tradizione e rottura della tradizione”, en: Jean-Jacques Nattiez (dir.), *Enciclopedia della musica: Il Novecento*, Torino, Einaudi, 2001, vol. I, p. 42.

## 2.2. En busca de un lenguaje plástico más allá de la mimesis: una visión inédita de la realidad

Una idea fundamental en el campo de las artes plásticas es que el arte de vanguardia rechaza los modelos tradicionales de representación y, en consecuencia, los valores en los que éstos se sustentan, es decir, que se rompen aquellas convenciones ligadas a la tradición realista que habían dominado en el arte occidental desde el Renacimiento. Así, desde una perspectiva moderna y transgresora, y mediante una aproximación inédita a la naturaleza, se niega la existencia de un modelo (objetivo) universal de belleza, proponiendo el artista su propio modelo (subjetivo) al proyectar en la obra su experiencia: se tiende a distorsionar la realidad objetiva a favor de una visión más personalizada e implicada emocionalmente, y se reclama la participación activa del espectador, que debe desarrollar la suya propia. Todo ello está relacionado –como hemos visto– con la adquisición de una independencia con respecto al mecenazgo, de una individualidad y conciencia propias.

El resultado inmediato sobre la obra de arte es una indagación en el proceso creativo y una experimentación con los medios técnicos a utilizar –portadores de sentido por sí mismos– como respuesta a una exploración de rasgos distintivos y a la búsqueda de un nuevo lenguaje más allá de la tradicional y consabida mimesis para con el objeto a representar. A ello contribuye la popularización de la fotografía y del cinematógrafo, los cuales, al permitir reproducir exactamente la realidad por procedimientos mecánicos, ponen en cuestión la verdadera función –más allá de la representativa– y los intereses de la pintura. Paradójicamente, la continuidad de esa práctica mimética, que sigue su curso en el ámbito oficial, académico o simplemente más tradicional y del gusto del público, es también condición necesaria para el afianzamiento de la respuesta contraria propugnada por la vanguardia.

La negación del principio imitativo del arte la encontramos ya en algunos movimientos decimonónicos –impresionismo y postimpresionismo– en los que las vanguardias hunden sus raíces y en los que asistimos a una doble subversión de los valores académicos: inversión en la jerarquía de los géneros pictóricos (el tema se convierte en mero pretexto) y alteración en el orden de los medios expresivos, de lo que hablaremos más adelante. Si la revolución artística que culminaría con las vanguardias se venía fraguando desde el romanticismo pictórico, solo con el impresionismo podemos decir que se alcanza la disolución del espacio plástico renacentista. Sin embargo, aunque los impresionistas constituyen el punto de no retorno de la modernidad, hay que conceder una máxima atención al conjunto de figuras y tendencias que florecen a finales del siglo XIX (Cézanne, Van Gogh y Gauguin, como superación del impresionismo ortodoxo; neoimpresionistas, simbolistas, nabis, rosacruces...) conocidas ambigüamente como postimpresionismo<sup>55</sup>.

---

<sup>55</sup> Para mayor información sobre este tema, véase: Ángel González García, Francisco Calvo Serraller y Simón Marchán Fiz: *Escritos de arte de vanguardia 1990/1945*, Madrid, Ediciones Istmo, S. A., 1999, pp. 17-19.

Así, en la pintura se pasa del cuadro entendido como ventana, como un espacio de imitación y reproducción de la realidad, a su consideración como espacio bidimensional, rechazando para ello la perspectiva y la ilusión de profundidad, y centrándose en su condición de elemento plano; igualmente, la técnica y los materiales adquieren una nueva dimensión a favor de sus calidades propias. El punto de partida de la pintura moderna consiste en destacar precisamente su carácter de pintura y sus medios peculiares, resaltando el color y la factura (tendencia reforzada por la competencia con la fotografía), al contrario de la pintura académica, que intentaba hacer olvidar sus materiales y técnicas, otorgando para ello un valor supremo a la composición y al dibujo. De esta forma, Manet y los impresionistas explotan la tensión entre imagen y pintura, lo pintado y la tela; más tarde, a partir de Cézanne, se acentuará la evidencia de la superficie pictórica y la materialidad de los pigmentos hasta destruir el efecto ilusionista.

En lo que a la escultura se refiere, se añaden gran variedad de técnicas y materiales hasta entonces inusuales y, como ocurre en la pintura, al no tener que lograr una fiel imitación de la realidad, se introducen nuevos valores plásticos como la equiparación en importancia de la masa y el hueco, dialéctica que Carmen Bernárdez Sanchís compara con la relación sonido-silencio en la música contemporánea<sup>56</sup>.

Siguiendo en esa línea rupturista que estamos comentado, llegamos hasta los distintos movimientos de vanguardia<sup>57</sup>, cada uno de los cuales experimentó con un lenguaje plástico diferente: la pura bidimensionalidad donde no se privilegia un punto de vista sobre los demás (cubismo); la variante temporal mediante la superposición, en la unidad de tiempo del cuadro, de las sucesivas fases del movimiento (futurismo); la negación del claroscuro, definidor del volumen, mediante bruscas transiciones que acaban con el modelado (fauvismo y expresionismo); la desaparición drástica de toda referencia al mundo objetual (abstracción); la construcción de un mundo imaginario capaz de asumir apariencia real (surrealismo), etc. En algunos de ellos, aspectos como el color, tratado de forma muy novedosa junto al dibujo, alcanzaron una relevancia extraordinaria y se convirtieron en vehículo de expresión y liberación de las formas (fauvismo, expresionismo, surrealismo); otras tendencias, sin embargo, se mostraron más analíticas y racionales (cubismo, constructivismo, funcionalismo, neoplasticismo).

Asimismo, resulta esencial la importancia de la idea de progreso que el siglo XX heredó de la Ilustración y de la Revolución Industrial, tras haber sido articulada durante el siglo XIX; una idea que se vio obligada a convivir con la conciencia crítica y pesimista a la que el convulso siglo XX dio lugar. De hecho, las vanguardias hicieron suyas ambas posturas, por lo que frente a movimientos de convicción revolucionaria como el constructivismo ruso, encontramos otros de clara negación como el dadaísmo, el más radical de entre los movimientos de la vanguardia europea. En efecto, los actos dadaístas muestran hasta qué punto el concepto de

---

<sup>56</sup> C. Bernárdez Sanchís: *Historia del Arte...*, p. 7.

<sup>57</sup> La ordenación de la producción vanguardista en torno a *-ismos* y tendencias es una manera útil de sintetizar los diversos componentes del discurso de la vanguardia, aunque en realidad estos no puedan agotarse.



obra de arte fue transformado por las vanguardias. Cuando Marcel Duchamp firma productos en serie –un urinario o una escurridera– y los envía como provocación a las exposiciones, está cuestionando “el concepto de esencia del arte tal y como se ha conformado desde el Renacimiento”, es decir, “como creación individual de obras singulares”, pues “el acto de provocación mismo ocupa el puesto de la obra”<sup>58</sup>.

Igualmente, vale la pena señalar que, en el ataque contra la tradición realista y en esa búsqueda de los constituyentes esenciales de la pintura –plano, color, factura–, muchos artistas buscaron *otras* tradiciones en el arte de los pueblos considerados “menos civilizados”, lo cual representa en el fondo la recuperación de lo más propio, lo más esencial de la tradición pictórica. El desarrollo de ese primitivismo, que resulta vital en el experimento de las vanguardias (pensemos en el gusto del cubismo y del expresionismo por el arte negro y el de culturas consideradas “exóticas”), hizo que muchos acusaran al arte contemporáneo de infantil, primitivo o bárbaro.

Otro elemento importante, aunque pueda resultar paradójico (de hecho deriva de la tradición contra la que combate la vanguardia) es el clasicismo, que para el artista de vanguardia carece de su valor modélico decimonónico, por lo que las formas que adopta no tienen que estar sujetas a los modelos greco-latinos. Ese clasicismo está presente en la aspiración a la armonía y el orden, así como en el énfasis sobre el elemento lineal y plástico que encontramos en autores como el precursor Cézanne, Matisse, el Picasso clásico, o bien –de forma más explícita– en la pintura metafísica de Giorgio de Chirico.

En conclusión, y según se deduce de todo lo dicho, los movimientos históricos de vanguardia no han desarrollado ningún estilo. Si hasta su irrupción –como expone Bürger– “la aplicación del medio artístico estaba limitada por el estilo [canónico] de la época”, a partir de entonces “la disponibilidad de los medios artísticos de las épocas pasadas” se convierte en principio, acabando “con la posibilidad de un estilo de la época”<sup>59</sup>, y transformando “la sucesión histórica de procedimientos y estilos en una simultaneidad de lo radicalmente diverso”<sup>60</sup>.

---

<sup>58</sup> P. Bürger: *Teoría de...*, p. 113.

<sup>59</sup> *Ibíd.*, p. 56.

<sup>60</sup> *Ibíd.*, p. 123.

### 3. La vanguardia se sube a los escenarios: la construcción de la escena moderna

Las innovadoras realizaciones llevadas a cabo en el campo de la música y las artes plásticas discurrieron en paralelo a la radical renovación que tuvo lugar en el campo escénico a comienzos del siglo XX, la cual se verificó en diversas tentativas de búsqueda de un nuevo drama que rompiera con el modelo decimonónico. La colaboración de las diversas artes entre sí, típica del período, provocó la inclusión en las producciones escénicas de artistas vinculados a la vanguardia (sobre todo después de la Primera Guerra Mundial), quienes trasladaron la modernidad de sus conceptos artísticos a dichas producciones, convirtiendo los escenarios europeos en privilegiado terreno de experimentación y contribuyendo decisivamente a la modernización del teatro y la danza.

#### 3.1. La autonomía del arte escénico con respecto a la literatura: de la autoría del papel a la escena

La construcción de la escena moderna tiene su origen en la rebelión contra el teatro naturalista decimonónico, el cual había surgido a su vez “como oposición a las postreras formas románticas”, para acabar convirtiéndose “en vía por donde discurría el negocio del teatro”<sup>61</sup>. En ese teatro naturalista, la traducción escénica del drama burgués había llegado a su perfección formal mediante una representación exacta y detallada de la realidad. Para lograrlo, dramaturgo y director teatral habían realizado ciertas concesiones: simplificar al mínimo la acción hasta quedar encerrada en el interior burgués, el primero; renunciar a procedimientos espectaculares en virtud de la fidelidad al drama, el segundo.

Pese a ello, el naturalismo había hecho una aportación importante en la evolución hacia el teatro moderno: “la consolidación de la figura del director escénico”, iniciándose así “el proceso de elevación del teatro a categoría de arte”<sup>62</sup>, de manera que la calidad del espectáculo ya no dependía del talento o la presunción de un actor, la brillantez de una escenografía o la fuerza de un drama, sino de la imaginación y el rigor de un creador único: el director de escena, del que pasaban a depender todos los componentes del espectáculo.

Los grandes directores naturalistas, como el ruso Costantín Stanislavski, si bien se propusieron otorgar categoría artística al espectáculo teatral, continuaron concibiendo éste “como una traducción escénica de las ideas del dramaturgo”<sup>63</sup>, ya

---

<sup>61</sup> César Oliva: “Antecedentes de la vanguardia escénica”, en: Salvador Montesa (dir.), *Teatro y antiteatro, la vanguardia del drama experimental. Actas del XV Congreso de Literatura Española Contemporánea, Universidad de Málaga, 12, 13, 14, 15 y 16 de noviembre de 2001*, [Málaga], Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, 2002, p. 35.

<sup>62</sup> [José A. Sánchez]: “Introducción”, en: J. A. Sánchez (ed.), *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*, Madrid, Ediciones Akal, S. A., 1999, p. 7.

<sup>63</sup> *Ibíd.*, p. 8

que su principal tarea era, en realidad, la creación de una atmósfera adecuada para la obra literaria a la que seguían supeditados y la cual limitaba su autonomía.

Diferente fue ya la postura, a medio camino entre naturalismo y expresionismo, de Max Reinhardt (director de origen austriaco, pero que trabajó fundamentalmente en Berlín), para quien el director escénico no era un simple traductor, sino el creador de una obra autónoma que se nutría a la vez de la obra del dramaturgo y de su propia experiencia artística, puesto que ambos (dramaturgo y director) eran creadores al mismo nivel: del texto literario y de la partitura escénica, respectivamente.

Pero, sin duda, el paso decisivo en este proceso lo dio el artista plástico y director de escena inglés Edward Gordon Craig, quien en 1905 distinguía entre el director artesano, traductor escénico de la obra dramática, y el director creador, quien llegaba a adquirir tal dominio de los diferentes elementos del espectáculo que no necesitaba del dramaturgo, haciendo del arte escénico un medio autosuficiente.

Este deseo de liberación del teatro con respecto a la literatura provocó asimismo una sublevación contra la palabra dramática por parte de algunos directores, como el mencionado Gordon Craig o el alemán Georg Fuchs, impulsor del Teatro de Arte de Munich. Fuchs, recuperando el modelo de la tragedia griega, anteponía el movimiento y la música a la palabra, concibiendo el teatro no ya como drama, sino como fiesta o celebración social. Sus ideas sobre la danza, a la que dedicó una especial atención, fueron apoyadas por la bailarina estadounidense Isadora Duncan, quien veía en la tragedia griega el momento de máxima evolución, tanto de la danza como del teatro, y lamentaba la posterior división en dos mitades de ese espectáculo único. El interés que tenía para el teatro la innovación dancística de esta bailarina fue valorado solo por unos pocos entre los que se encontraba Craig, para quien “los actores *debían dejar de hablar* y aprender sólo a moverse si querían devolver el arte a su origen”<sup>64</sup>, formulando así la idea de un nuevo teatro cinético, no dramático.

Desde el punto de vista de los autores, vale la pena decir que dramaturgos como Maurice Maeterlinck, Ramón M<sup>a</sup> del Valle-Inclán o Luigi Pirandello también ahondaron en la escisión entre drama y creación escénica al disociar el valor literario o artístico de su obra del efecto causado por la puesta en escena, considerada

---

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 9. En este sentido, hay que destacar el cambio radical que sufrió la figura del actor, que pasó de ser el centro de la producción teatral durante el siglo XIX, a ver reducido su protagonismo de forma drástica como consecuencia de la aparición de la figura del director naturalista, quien obligó al actor a someterse a una disciplina de conjunto. Con el cambio de siglo se radicalizó el proceso y algunos teóricos llegaron a proponer la supresión de los actores sobre los escenarios. Craig, por ejemplo, proponía la sustitución del actor (que, víctima de las emociones, humanizaba excesivamente el tono de la obra dramática) por una figura inanimada (o, más concretamente, por los movimientos y cualidades de dicha figura) que él llamó Supermarioneta, imagen que aspiraba a reflejar al actor ideal, libre de las interferencias emocionales y limitaciones que podían llegar a entorpecer el trabajo del director escénico. A la vez, la Supermarioneta podía ser entendida como una reflexión sobre el arte mismo de la interpretación: una crítica al descuido del control físico del cuerpo por parte de los actores y una propuesta de interpretación basada más en lo gestual y dinámico que en lo psicológico y anímico. Con todo, Craig no pretendía que el actor humano fuera eliminado, sino que superase sus limitaciones físicas, emocionales y psicológicas, modelando sus movimientos como una marioneta.

incapaz de manifestar la realidad oculta del drama, el cual perdía inevitablemente su esencia.

Con todo, a pesar de esta desconfianza recíproca entre director teatral y dramaturgo, y con excepción de las propuestas más radicales, durante las primeras décadas del siglo XX no llegó a producirse una ruptura total entre ambos: los grandes directores reivindicaron su autonomía, desplazando al dramaturgo de la autoría de la obra escénica, pero sin llegar a prescindir del drama.

Uno de los pocos dramaturgos que supo adaptarse a la nueva situación fue el alemán Bertolt Brecht, ya que su faceta como director le llevó a “pensar la producción como parte indisoluble de la creación escénica”, al comprender que “se había producido un desplazamiento de la autoría del papel a la escena”<sup>65</sup> y que solo partiendo de esta realidad podría existir el nuevo drama.

Pero por encima de todas estas voces se alzó, con más radicalidad que ninguna, la de Antonin Artaud: “Todo lo que se escribe es porquería y los literatos son puercos”<sup>66</sup>, arremetía el poeta, actor y hombre de teatro francés, en su lucha contra los que reducían el teatro a la palabra por concebirla como portadora de la psicología. Artaud soñaba con encontrar un nuevo lenguaje basado en el gesto que le permitiera crear directamente en escena sin la necesidad de un guión previo, y cuyo principal medio de escritura sería el cuerpo del actor, quedando ahí poco espacio para el autor literario. Por tanto, el creador teatral no era para Artaud el creador de la obra dramática, sino el creador de la obra escénica, que resultaba así autosuficiente, como hemos visto a propósito de Craig.

En esta pugna por defender la autonomía del arte escénico para liberarlo de su servilismo al drama, no podemos olvidar el lema proclamado por Fuchs: “Rethéatraliser-le-théâtre”<sup>67</sup>, lo que implicaba devolver a la escena todos los recursos espectaculares que durante el siglo XIX se habían ido eliminando (con el fin de lograr una traducción directa de la realidad mimetizada por el drama), y cuya consecuencia inmediata fue la renuncia a la verosimilitud. Dicha “reteatralización” resulta evidente, por un lado, en las propuestas de los directores expresionistas, que la llevaron hasta el extremo recurriendo a todas las técnicas reteatralizantes (la máscara y lo grotesco, la escenografía deformada, la iluminación no ambiental o la gestualidad distorsionada); por otro, en las realizaciones de los directores rusos con Vsevolod Meyerhold a la cabeza, quien propuso su propia fórmula en su “teatro de la convención”, cuya escenificación “estilizada” serviría de referencia para Alexander Tairov, Evgueni Vajtangov y Nikolai Ojlopkov<sup>68</sup>.

En relación con ese deseo de devolver al teatro la espectacularidad que lo había caracterizado, unido a la aspiración de atraer a un público más amplio, los directores escénicos, liberados ya de la literatura, intentaron apropiarse de los recursos de otras

---

<sup>65</sup> [J. A. Sánchez]: “Introducción”..., p. 12.

<sup>66</sup> *Ibíd.*

<sup>67</sup> Véase, a propósito: Georg Fuchs: “La revolución del teatro (1909)”, en: José A. Sánchez (ed.): *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*, Madrid, Ediciones Akal, S. A., 1999, pp. 211-215.

<sup>68</sup> Sobre este tema, ver: [J. A. Sánchez]: “Introducción”..., pp. 13-14.

formas espectaculares populares. Entre los modelos a los que se recurrió encontramos: el de la tragedia griega (Fuchs, Appia), el del teatro religioso medieval (Reinhardt), o el del teatro popular heredero del medieval profano (Meyerhold, Brecht, García Lorca); aunque los dos modelos que más incidencia tuvieron fueron sin duda el cabaret o *music-hall* y el circo. Lo que se apreciaba de ambos era tanto su dimensión física<sup>69</sup>, carente de profundidades psicológicas, como su estructura: una sucesión de números o secuencias muy distintas entre sí.

Mientras que los dadaístas en el Cabaret Voltaire y los futuristas italianos en sus provocadoras veladas (*serate*) se apropiaron directamente del cabaret o *music-hall*<sup>70</sup>, los comunistas soviéticos prefirieron el modelo circense al considerar el cabaret poco saludable por burgués. Brecht, por su parte, utilizó numerosos procedimientos extraídos de ambos modelos, añadiendo un tercero: el del cine cómico.

En efecto, el cine fue, junto al circo y el *music-hall*, otro de los grandes referentes del teatro moderno, aunque en este caso, además de como modelo, se presentaba como una amenaza para algunos dramaturgos, en abierta competencia con el género teatral. Sin embargo, fueron más los que vieron en el cine la posibilidad de una transformación o “liberación” del teatro con respecto al realismo y la literatura, al creer que el cine sería el encargado, en el futuro, de poner en escena los dramas y las historias, mientras el teatro nuevo seguiría su curso. Por otra parte, el uso del medio cinematográfico en los espectáculos teatrales fue frecuente durante los años veinte, como lo demuestran las producciones dadaístas, constructivistas o surrealistas, adquiriendo en estas últimas especial relevancia por su capacidad para mezclar imágenes reales y oníricas. Aún más, el cine también influyó en la técnica constructiva de algunas propuestas dramáticas mediante la incorporación de una estructura episódica, como en el teatro de Brecht o Valle-Inclán.

En este proceso de construcción de la escena moderna, caracterizado por la pérdida de importancia del texto dramático frente al interés creciente por el arte escénico, era natural que el teatro dirigiera cada vez más su mirada hacia aquellos procedimientos que le eran propios. A propósito, resultan reveladoras las palabras del dramaturgo y director francés Gaston Baty:

---

<sup>69</sup> De la fascinación que despertaba la fisicidad del espectáculo circense se hicieron eco, entre otros: el director escénico y coreógrafo ruso Nikolai Foregger, quien sostenía que el circo mostraba al actor la importancia del dominio completo del cuerpo, en tanto que instrumento flexible, obediente y expresivo; el cineasta y director teatral ruso Sergei M. Eisenstein, que requería como obligación que sus actores poseyeran la técnica acrobática y excéntrica del circo; o el pintor francés Fernand Léger, quien retaba a los actores a aceptar la lección de los acróbatas, pues en sus ejercicios podían encontrarse más episodios plásticos que en muchas escenas de ballet.

<sup>70</sup> Los futuristas, que consideraban el cabaret o *music-hall* un medio efectivo para liquidar la experiencia artística tradicional, lo tomaron como modelo para sus *serate*: reuniones donde se leían proclamas y poemas ante un público que era frecuentemente hostil. Marinetti en particular (fundador del futurismo) describía el cabaret como la obra de arte total moderna por excelencia: “Es la síntesis de todo lo que la humanidad ha refinado hasta hoy en sus nervios para distraerse, riéndose del dolor material y moral..., la fusión hirviente de todas las risas y sonrisas, contorsiones y muecas de la humanidad futura...”. Filippo Tommaso Marinetti: “The Variety Theater”, en: F. T. Marinetti, *Selected Writings*, Nueva York, Farrar, Straus and Giroux, 1968, pág. 117, citado en: Eduardo Subirats: *Linterna mágica: Vanguardia, media y cultura tardomoderna*, Madrid, Ediciones Siruela, 1997, p. 76.

Yo creo que nos encaminamos hacia un arte dramático europeo menos estrictamente literario, que utilizará más completamente todos los recursos y todos los medios de expresión plásticos, coloristas, musicales, mímicos, rítmicos, en vez de ceñirse casi exclusivamente al texto<sup>71</sup>.

Si a lo dicho añadimos la consolidación del concepto de dirección escénica como principio inviolable de la unidad de todos los componentes del espectáculo, nos acercamos a la idea wagneriana de la “obra de arte total”, que precisamente tendría una formidable repercusión en estos años adoptando diferentes configuraciones, como veremos en el siguiente apartado y como revelan las palabras de Meyerhold en 1930:

Antes se consideraban utópicos los proyectos de Wagner de crear una especie de teatro sintético que, junto con los medios escénicos, utilizara, además de la palabra, la música y la luz, los movimientos rítmicos y toda la *magia* de las artes plásticas. Hoy vemos que así es justamente como hay que concebir los espectáculos: es la fusión de todos los medios la que debe actuar sobre la sala<sup>72</sup>.

De hecho, una característica afín al teatro de las primeras décadas del siglo XX fue precisamente la concepción de la escena como lugar de colaboración e integración de diversas disciplinas artísticas, dentro de la reforma del espectáculo escénico. A la idea integral que la mayoría de los reformadores del teatro europeo tenía del espectáculo basado en una pluralidad de elementos, y que llevó a los directores a potenciar la colaboración estrecha con artistas de otros ámbitos (en su mayoría vanguardistas), se sumó el que muchos de estos artistas pensaran, por un lado, que la interdisciplinariedad era una manera eficaz de hacer llegar el arte moderno a un público más extenso; por otro, que la eficacia comunicativa del medio escénico les permitiría incidir en los problemas de la realidad<sup>73</sup>. Todo ello les animó a aventurarse sobre los escenarios para colaborar en la creación de espacios teatrales cuyo discurso podía ser “narrativo, o tener carácter musical o de danza, o simplemente de efectos escénicos”<sup>74</sup>, convirtiendo al teatro de la época de las vanguardias en un fructífero teatro de colaboraciones.

---

<sup>71</sup> Gaston Baty: “Où est le théâtre français ?” [respuesta a la encuesta de Teodor Shoïmaru], en: *Studios des Camps-Élysées*, III, p. 43, citado en: [J. A. Sánchez]: “Introducción”..., p. 19.

<sup>72</sup> Vsevolod E. Meyerhold: “La reconstrucción del teatro”, en: Juan Antonio Hormigón (ed.), *Textos teóricos*, Madrid, ADE, 1992, p. 271, citado en: [J. A. Sánchez]: “Introducción”..., p. 15.

<sup>73</sup> Recordemos que el proceso de construcción de la escena moderna se desarrolla en un momento marcado por la confianza en la capacidad de intervención social o incluso política del medio escénico, trascendiendo el ámbito del mero entretenimiento en consonancia con el ideario vanguardista. Al igual que ocurre con las demás artes, el teatro de vanguardia también adquiere un compromiso activo para con las transformaciones sociales y políticas que se producen en la primera mitad del siglo XX. Véase, a propósito: [J. A. Sánchez]: “Introducción”..., pp. 38-43.

<sup>74</sup> Marga Paz: “El teatro de los pintores”, en: VV. AA., *El teatro de los pintores en la Europa de las vanguardias* [catálogo de exposición], Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Aldeasa, [2000], p. 9.

## 3.2. La colaboración de las artes: origen y repercusión

### 3.2.1. La teoría de las correspondencias de Baudelaire y el modelo del drama musical wagneriano.

La concepción de la escena como lugar de colaboración de diferentes lenguajes artísticos hunde sus raíces en el simbolismo decimonónico, donde muchos creadores buscaron modelos alternativos al naturalismo. Según el ideal simbolista, “la obra de arte, y particularmente el teatro, forma un todo significativo y autónomo [...] [que] postula una armonía –preexistente o que debe ser establecida– entre los componentes del espectáculo”<sup>75</sup>.

En esa búsqueda de una síntesis armónica, los simbolistas bebieron de dos fuentes fundamentales: el modelo del drama musical wagneriano y la teoría de las correspondencias de Baudelaire. Este último, comprometido con la modernidad como hemos visto, defendía la esencial unidad de las artes, un fenómeno del que, según sus propias palabras, estaba siendo testigo:

[...] todo arte revela hoy día un deseo de invadir las artes colindantes, y los pintores introducen escalas musicales, los escultores utilizan el color, los escritores utilizan medios plásticos, y otros artistas, los que nos interesan hoy día, despliegan un tipo de filosofía enciclopédica en las mismas artes plásticas<sup>76</sup>.

En su poema *Correspondencias*, Baudelaire expuso de forma poética “su idea sobre el origen común de las sensaciones táctiles, olfativas, sonoras, visuales y gustativas”, estableciendo una interrelación entre las distintas características de los géneros: “las cualidades poéticas o dramáticas de la pintura, la virtualidad musical del color o la potencia plástica de la literatura”<sup>77</sup>. Partiendo de estas sugerencias, los simbolistas potenciaron la interpenetración de los lenguajes artísticos, lo que afectó de forma decisiva al teatro.

Precisamente, fueron los teatros simbolistas abiertos en París en la última década del siglo XIX (el *Théâtre d'Art*, dirigido por el poeta Paul Fort, y el *Théâtre de l'Oeuvre*, fundado por el actor Aurélien Lugné-Poe) los que introdujeron a pintores-artistas (muchos eran simbolistas pertenecientes al grupo de los Nabis) en sustitución de los pintores-decoradores. Estos últimos eran los autores de las escenografías pintadas sobre telas verticales que predominaban hasta entonces y, para realizarlas, se ajustaban “fielmente a normas establecidas desde el siglo XVI”, sometiénose “a una ordenación regulada por la perspectiva, encaminada a crear un espacio que reprodujera una ilusión de lo real”<sup>78</sup>. Por tanto, la escenografía se encontraba “completamente en manos de personas carentes de originalidad” y

---

<sup>75</sup> Patrice Pavis: *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Ediciones Paidós, 1998, p. 221.

<sup>76</sup> Charles Baudelaire: *Oeuvres complètes*, París, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1961, p. 1099, citado en: M. Calinescu: *Cinco caras de la modernidad...*, pp. 167-168.

<sup>77</sup> J. A. Sánchez]: “Introducción”..., p. 15.

<sup>78</sup> M. Paz: “El teatro de los pintores”..., p. 13.

“atrincherada en un vulgar realismo”<sup>79</sup>, caracterizado por un “excesivo desarrollo del detalle y una profusión de descripciones ambientales”<sup>80</sup>: era necesario luchar contra la rutina. Como resultado, a finales del siglo XIX y por reacción contra la escenografía naturalista basada en el realismo, “el teatro aparece como una obra de arte común irrealizable ya sin el concurso de un pintor profesionalmente dedicado a ello”<sup>81</sup>.

Pero en esa búsqueda consciente de las correspondencias entre las artes, el gran maestro y modelo fue sin duda Richard Wagner. Lo que los simbolistas franceses admiraban de él era su elevado y serio concepto del arte, su empeño en llevarlo a un primer término en el teatro, lo cual le había conducido a elevar la ópera (que para el público parisino significaba simplemente la música) al nivel de obra de arte<sup>82</sup>.

El propio Baudelaire, en su texto *Richard Wagner y Tannhäuser en París* (1861), se hacía eco de las ideas del compositor alemán, al cual alababa “por su concepción del ‘arte dramático’ como la ‘reunión, la *coincidencia* de diversas artes’, esto es, *l’art par excellence, le plus synthétique et le plus parfait*”<sup>83</sup>. Pero además, en el mismo texto, el poeta francés citaba una carta de Wagner a Hector Berlioz donde podía leerse lo siguiente:

Me di cuenta, en efecto, de que precisamente donde una de las artes alcanza su límite insuperable, la otra comienza inmediatamente a funcionar en su esfera de acción con la exactitud más rigurosa; y que, consecuentemente, mediante la unión íntima de estas dos artes, uno podría expresar con la claridad más satisfactoria lo que no podría de ningún modo expresar por sí mismo; y que, por el contrario, todo intento de ofrecer con los medios de una de ellas lo que podría ser ofrecido sólo por las dos juntas, estaba inevitablemente abocado a producir primero oscuridad y confusión y después la degeneración y la corrupción de cada arte en particular<sup>84</sup>.

Como se deduce de las palabras de Wagner, y como ha señalado Marga Paz, “debido a que los límites consustanciales a cada forma de arte la confinan y

---

<sup>79</sup> Francisco Nieva: *Tratado de escenografía*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2003, p. 64.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>81</sup> Ana María Arias de Cossío: *Dos siglos de escenografía en Madrid*, Madrid, Mondadori, 1991, p. 206. Desde este momento se inicia un proceso que conducirá, ya en el siglo XX, a una transformación del espacio y la imagen escénica basada en una nueva concepción espacial que sustituye los telones pintados por objetos tridimensionales o espacios articulados (mediante escaleras, planos a distinta altura, etc.), permitiendo que el cuerpo del actor resalte más en el conjunto del espectáculo, así como un mayor desarrollo de sus potencialidades expresivas; todo ello combinado con la iluminación para crear imágenes atmosféricas más ricas. El decorado quedaba así simplificado y reducido a sus líneas esquemáticas, a modo de esqueleto arquitectónico que el espectador debía completar mentalmente, como un medio de establecer una íntima comunicación entre éste, el actor y la representación. Sobre la transformación del espacio teatral, que no desarrollamos aquí, véase: [J. A. Sánchez]: “Introducción”..., pp. 33-37; F. Nieva: *Tratado...*, pp. 93-94.

<sup>82</sup> Cfr.: John Deathridge y Carl Dahlhaus: *Wagner*, Barcelona, Muchnik Editores, [1985], pp. 85-86.

<sup>83</sup> Ch. Baudelaire: *Oeuvres...*, p. 1211, citado en: M. Calinescu: *Cinco caras de la modernidad...*, p. 168.

<sup>84</sup> Citado en: Francis Deak: *Symbolist Theater. The formation of an avant-garde*, Baltimore y Londres, The John Hopkins University Press, 1993, p. 102, y reproducido en: [J. A. Sánchez]: “Introducción”..., p. 16.



restringen a un determinado campo de expresión”, el compositor defiende la necesidad de una “fusión nacida de la cooperación de las diversas artes” y convierte “el teatro en el lugar más apropiado para acoger esta unión”<sup>85</sup>.

En efecto, y en relación con esas reflexiones, Wagner había teorizado sobre la “obra de arte total” (*Gesamtkunstwerk*), “apropiándose del concepto schopenhaueriano de ‘genio’ y aplicándoselo a sí mismo en cuanto creador de una obra resultante de la fusión de las diferentes artes”<sup>86</sup>. Así, en su texto *La obra de arte del futuro* (1849) proponía que, teniendo en cuenta que las facultades humanas de la visión, el oído y el intelecto desarrollan su máximo potencial cuando se combinan y actúan juntas, lo mismo ha de ocurrir con las tres variantes artísticas –o “artes puramente humanas”– con las que esas facultades se corresponden respectivamente: la danza o –en un sentido más amplio– el “gesto”, el sonido y la poesía. Junto a ellas, también las artes plásticas (arquitectura, escultura y pintura) deben ponerse al servicio del mismo ideal para construir la “obra de arte total”<sup>87</sup>, que para Wagner es el *drama*, cúspide donde las distintas artes se funden en el crisol de la escena.

Pero hemos de tener en cuenta, como indica Enrico Fubini, que el *drama*, para Wagner:

[...] no se identifica con la ópera tradicional, considerada por él como una parodia de aquél. [...] no es un género musical y, menos aún, literario; no es un nuevo tipo de arte que pueda convivir con las demás artes: el drama es el único arte completo, verdadero, posible; el arte que restituirá a la expresión artística su unidad y comunicabilidad<sup>88</sup>.

Además, en su ensayo *Ópera y Drama* (1851), Wagner expone que el error fundamental de la ópera tradicional consiste “en que de un medio de expresión (la música) se ha hecho un fin y en que de un fin de la expresión (el drama) se ha hecho un medio [...]”, lo cual “pone ya de manifiesto que, para él, la música no es, de por sí, autosuficiente”<sup>89</sup>, aunque tampoco “debe estar subordinada a la poesía (entendida ésta como un fin, puesto que coincide con la expresión dramática)” (traducción propia)<sup>90</sup>. De hecho, como explica Renato Di Benedetto:

Una de las principales ideas del pensamiento wagneriano es que lo que califica al drama como tal es la acción, cómo ésta se desarrolla concretamente ante los ojos del espectador. Por tanto, música y poesía no pueden ser, respectivamente, fin o medio, porque ambas son, con igual importancia, funciones del drama, que justamente por eso es

---

<sup>85</sup> M. Paz: “El teatro de los pintores” ..., pp. 20-21.

<sup>86</sup> [J. A. Sánchez]: “Introducción” ..., p. 16.

<sup>87</sup> Véase: León Plantinga: *La música romántica. Una historia del estilo musical en la Europa decimonónica*, Torrejón de Ardoz, Madrid, Akal, [2002], p. 291.

<sup>88</sup> Enrico Fubini: *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, D. L., 1988, p. 325.

<sup>89</sup> *Ibíd.*

<sup>90</sup> Renato Di Benedetto: *Storia della Musica: Romanticismo e scuole nazionali nell'Ottocento*, Torino, E.D.T., 1991, vol. VIII, p. 156.

“obra de arte total”. Aisladas, tanto la una como la otra pierden su concreción; [pero] encuentran su verdadera naturaleza si [son] orgánicamente integradas en el drama, que es música y poesía a la vez, reflejadas ambas en la acción (traducción propia)<sup>91</sup>.

En resumen, podemos decir que el texto y la escenificación, unidos a la música, son para Wagner funciones del *drama*. Y según la tesis wagneriana, la historia de las artes por separado ha sido una historia decadente, por lo que solo a través de su unión en el *drama* (en virtud de una síntesis que pretende restaurar la idea de la tragedia griega), la poesía, la pintura y la música alcanzarán su realización completa y su verdadero significado.

### 3.2.2. Diversas reformulaciones de la *Gesamtkunstwerk* wagneriana

El enlace más claro entre la obra total wagneriana y el teatro moderno lo constituye –en opinión de José A. Sánchez– el creador escénico y visionario suizo Adolphe Appia, quien supo ver “en la figura del ‘dramaturgo-músico’ wagneriano el precedente del creador total moderno”<sup>92</sup> y soñó con una obra de arte total orgánica que denominó “viviente”, pues debía configurarse orgánicamente a partir del cuerpo del actor, creciendo como un ser vivo e integrando en sí mismo música, palabra, cuerpo e imagen. Inspirado por la bailarina, actriz, dramaturga y productora estadounidense Loïe Fuller (una de las primeras en utilizar la luz eléctrica con fines estéticos<sup>93</sup>), Appia llevó a cabo numerosas investigaciones en el campo de la iluminación escénica; para él, la luz tenía una función similar a la de la melodía para Wagner: “crear la continuidad atmosférica del espectáculo, asegurando su unidad global”<sup>94</sup> y permitiendo integrar perfectamente al actor en la construcción espacial.

El modelo orgánico funcionó, sobre todo, en el teatro expresionista alemán, especialmente en el propuesto por artistas plásticos como Lothar Schreyer o Wassily Kandinsky<sup>95</sup>. Por lo que respecta a Kandinsky, si bien tuvo presente el modelo wagneriano, su teoría debe más a la idea de Baudelaire sobre las “correspondencias” entre las artes y los efectos sinestésicos, que estudió atentamente, llegando a establecer equivalencias entre sonidos, colores y movimientos, elementos que, en su terminología, componían la “obra de arte

---

<sup>91</sup> *Ibíd.*, p. 157.

<sup>92</sup> [J. A. Sánchez]: “Introducción”..., p. 16.

<sup>93</sup> Cfr.: Serge Salaün: “El arte y la máquina. Paradojas de la modernidad escénica. 1900-1939”, en: Mechthild Albert (ed.), *Vanguardia española e intermedialidad: artes escénicas, cine y radio*, Madrid, Iberoamericana; Frankfurt am Main, Vervuert, 2005, p. 257.

<sup>94</sup> [J. A. Sánchez]: “Introducción”..., p. 33.

<sup>95</sup> Es necesario distinguir entre: el teatro expresionista propuesto en círculos alternativos por pintores y escritores, como Wassily Kandinsky, Arnold Schönberg, Lothar Schreyer, Oskar Kokoschka; y el teatro expresionista profesional, menos radical en sus propuestas que el anterior y representado por dramaturgos como Walter Hasenclever, Reinhard Sorge, Georg Kaiser, Carl Sternheim, Arnolt Bronnen, Paul Kornfeld, Hans Johst, Ernst Barlach, Ernst Toller o Ivan Goll, considerado este último como enlace entre el expresionismo y el surrealismo.

monumental”<sup>96</sup>. A diferencia de Wagner, Kandinsky creía firmemente “que diversos lenguajes podían conseguir el mismo efecto estético y que tal correspondencia hacía conveniente, incluso necesaria, la colaboración de los mismos en una composición única, sin que por ello ninguno de los lenguajes [...] perdiera su especificidad”<sup>97</sup>, lo cual había sido –en su opinión– el principal error del compositor alemán. Así, para Kandinsky, “cada uno de los lenguajes debía intentar alcanzar por sí mismo el efecto espiritual, y sólo entonces entrar en la composición”<sup>98</sup>, única vía para alcanzar ese “arte monumental”.

Posteriormente, Kandinsky compartiría su propuesta de una unión de las artes en el seno de la escuela de arte Bauhaus, institución nacida precisamente con esa intención de fusión, donde artistas de prestigio compartían su trabajo con arquitectos y técnicos, y cuya labor escénica fue especialmente activa gracias a la destacada actividad de algunos de sus miembros: el propio Kandinsky, Lothar Schreyer, el pintor y creador escénico alemán Oskar Schlemmer (que sustituyó a Schreyer como director del taller de teatro), el pintor, diseñador, grafista, fotógrafo y cineasta húngaro Lászlo Moholy-Nagy, o el fundador de la Bauhaus, el arquitecto alemán Walter Gropius. Vale la pena mencionar que Moholy-Nagy defendía “el organicismo del teatro de la totalidad, en que el hombre-actor se incluía como un valor igual al de los demás medios escénicos”<sup>99</sup>, puesto que la idea de organicidad era también clave en la Bauhaus para la construcción del concepto de teatro total inspirado por Gropius. Cuando éste comparaba la “unidad orquestal” de la obra escénica con la obra arquitectónica, donde “todos los miembros pierden su propio Yo en virtud de una común y más alta vitalidad de la obra total”, al igual que “se reúnen en la obra escénica una multiplicidad de problemas artísticos, cada cual supeditado a sus propias leyes, en una nueva mayor unidad”<sup>100</sup>, resonaban de fondo inevitablemente los ecos de la teoría wagneriana. De hecho, el teatro desempeñó en la Bauhaus “el papel del lugar donde podía llevarse a cabo la síntesis de todas las artes; eso sí: bajo el predominio de la arquitectura”<sup>101</sup>.

Como vemos, las consecuencias en la práctica de las reflexiones wagnerianas podían ser muy distintas. De hecho, si Wagner había concebido la “obra de arte total” como resultado del trabajo de un único artista (autor del libreto, la música y la idea escénica), los expresionistas y los constructivistas “entendieron la realización de la unidad como imagen de la ‘comunidad’ utópica que soñaban en términos sociales”, por lo que “plantearon la construcción de la obra total como una colaboración entre artistas de diversas disciplinas”, aunque siempre con la

---

<sup>96</sup> Cfr.: [J. A. Sánchez]: “Introducción”..., pp. 16-17.

<sup>97</sup> José A. Sánchez: *Dramaturgias de la imagen*, [Cuenca], Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1994, p. 34.

<sup>98</sup> *Ibid.*

<sup>99</sup> [J. A. Sánchez]: “Introducción”..., p. 17.

<sup>100</sup> Walter Gropius: “La escena de la Bauhaus”, en: Oskar Schlemmer, *Oskar Schlemmer und die Abstrakte Bühne* [catálogo de exposición], Munich, Die Neue Sammlung, 1962, p. 35, citado en: J. A. Sánchez (ed.): *La escena moderna...*, p. 197n.

<sup>101</sup> M. Paz: “El teatro de los pintores”..., p. 25.

aspiración “de no limitarse a una suma mecánica de sus creaciones, sino de alcanzar una auténtica fusión orgánica”<sup>102</sup>.

Sin embargo, la idea de “obra de arte total” no siempre se planteó en términos organicistas y fusionistas. Así, los dadaístas, los futuristas italianos y los vanguardistas parisinos optaron por la interdisciplinariedad derivada de la superposición de diferentes medios y de la colaboración independiente de los artistas, que alcanzó una gran radicalidad escénica en los diferentes espectáculos de cabaret, las veladas futuristas (*serate*)<sup>103</sup> o las producciones de los ballets suecos<sup>104</sup>.

Otra reformulación bien diferente de la *Gesamtkunstwerk* wagneriana la encontramos en Brecht, quien, hacia finales de los años 20, desde una posición materialista y partiendo “de una concepción del arte como producción”, proponía “la integración de artistas de diversas disciplinas en el proceso de producción de la obra escénica tomando como modelo la especialización del trabajo y la colaboración de los diversos productores en la fabricación de un objeto [...]”<sup>105</sup>.

### 3.2.3. Un teatro de imágenes. La búsqueda de nuevos principios constructivos.

Esa idea de colaboración entre las artes propició, por otra parte, que, a la vez que los directores escénicos requerían la colaboración de pintores y músicos, éstos se interesaran por el teatro como medio de expresión en el que realizar sus propias obras escénicas, surgiendo un teatro de imágenes que daba continuidad a los proyectos utópicos de Appia y Craig (los auténticos renovadores del teatro a caballo entre el siglo XIX y XX), y que, de forma precoz, “habían soñado con una escena basada únicamente en la imagen y en el ritmo”<sup>106</sup>.

Como ejemplos de este teatro de imágenes podemos mencionar, en primer lugar, dos importantes piezas escénicas de Kandinsky y de Schönberg, quienes se conocieron en 1911 y compartieron una estrecha relación, no solo por sus exploraciones afines en el terreno –respectivamente– de la pintura y la música, sino porque justo en ese momento ambos prestaron atención al arte escénico:

---

<sup>102</sup> [J. A. Sánchez]: “Introducción”..., p. 17.

<sup>103</sup> Ver nota 70.

<sup>104</sup> La compañía de los Ballets Suecos, dirigida y financiada por Rolf de Maré e instalada en París, protagonizó, a pesar de su corta duración (1920-1925), una trayectoria más experimental y arriesgada que la de los Ballets Rusos (ver el apartado siguiente: 3.3). Prueba de ello fue el ballet *La creación del mundo* (1925), el cual, basado en el libro *Antologie Nègre* (1923) de Blaise Cendrars, mostraba el interés por el arte africano en los distintos elementos del espectáculo: escenografía y vestuario de Fernand Léger con especial atención hacia la máscara, música de Darius Milhaud inspirada en el *jazz* y coreografía de Jean Borlin. Pero la propuesta más osada, que entroncaba con la línea más radical del dadá parisino y se convirtió en uno de los precedentes más claros del *happening* de los años sesenta, fue *Relâche* (1924), con guión y decorados de Francis Picabia, música de Erik Satie y la película *Entr'acte* de René Clair, “que lo acompañaba como una interferencia cinematográfica insólita en un ballet de la época”. M. Paz: “El teatro de los pintores”..., p. 29.

<sup>105</sup> [J. A. Sánchez]: “Introducción”..., p. 18.

<sup>106</sup> *Ibid.*

Kandinsky componiendo *La sonoridad amarilla* (1911-1912) y Schönberg con *La mano feliz* (1908-1913).

En el guión escénico de *La sonoridad amarilla*, que no sería estrenada hasta 1972 (la primera tentativa del alemán Hugo Ball quedó frustrada con la Primera Guerra Mundial), Kandinsky renunciaba al texto como articulador de la composición y llevaba al teatro sus preocupaciones por el dinamismo y la resonancia de los colores, trasladando así a la escena su discurso pictórico abstracto y dando lugar a una abstracción en movimiento. Se trata, por tanto, de “un espectáculo basado en el movimiento de las formas y los colores, donde las figuras humanas han sido reducidas a portadoras de formas y sonidos y donde los cambios de luz asumen gran parte del protagonismo de la acción”<sup>107</sup>. Con *La sonoridad amarilla*, su “primera obra de arte monumental”, Kandinsky pretendía, “mediante la eliminación de cualquier supeditación a una fábula dramática previa”<sup>108</sup>, superar la exterioridad de la que pecaba –según él– la propuesta wagneriana.

Por su parte, *La mano feliz* de Schönberg es “una ópera *sui generis* que se resuelve como una sucesión de cuadros articulados de acuerdo más a un principio rítmico y visual que a un principio estrictamente dramático”<sup>109</sup>, si bien conserva más restos de lo dramático que la composición de Kandinsky. También en este caso, como ya había hecho en *La Espera* (1909), el propio Schönberg fue quien realizó los decorados y los diseños para la puesta en escena, aunque *La mano feliz* no se estrenaría hasta la década de los veinte.

Otros ejemplos de este teatro de imágenes, los cuales tienen su origen en la preocupación de los futuristas por el movimiento y la velocidad, o en la de los cubistas y constructivistas por la tridimensionalidad, los hallamos en: la puesta en escena del ballet *Fuegos artificiales* de Stravinsky, en 1917, a cargo del futurista Giacomo Balla, quien concibió una pieza sin bailarines que “consistía en un movimiento de formas plásticas [abstractas], luz y color al ritmo de la música, que apenas duraba cinco minutos”<sup>110</sup>; el teatro de marionetas y arquitecturas móviles de los también futuristas Enrico Prampolini y Fortunato Depero<sup>111</sup>; algunas propuestas de los Ballets Rusos y los Ballets Suecos, en colaboración con Guillaume Apollinaire, Jean Cocteau, Picasso y Léger; el teatro *collage* Merz del artista alemán, vinculado al dadaísmo, Kurt Schwitters<sup>112</sup>; las escenografías articuladas del arquitecto, escenógrafo, escultor, diseñador y escritor rumano Frederick Kiesler<sup>113</sup>; el *Ballet Triádico* (1922), con música de Paul Hindemith y los extraordinarios figurines de

---

<sup>107</sup> J. A. Sánchez (ed.): *La escena moderna...*, p. 106.

<sup>108</sup> J. A. Sánchez: *Dramaturgias...*, p. 34.

<sup>109</sup> J. A. Sánchez (ed.): *La escena moderna...*, p. 113.

<sup>110</sup> *Ibíd.*, p. 132.

<sup>111</sup> Véase, a propósito de este tema, el siguiente artículo de Giovanni Lista: “El escenario futurista”, en: VV. AA., *El teatro de los pintores en la Europa de las vanguardias* [catálogo de exposición], Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Aldeasa, [2000], pp. 165-173.

<sup>112</sup> Ver: J. A. Sánchez (ed.): *La escena moderna...*, pp. 157-162.

<sup>113</sup> *Ibíd.*, pp. 163-171.

volúmenes geométricos llenos de colorido diseñados por Oskar Schlemmer<sup>114</sup>; así como diversos proyectos de Moholy-Nagy y otros miembros de la Bauhaus.

Obviamente, este nuevo teatro de imágenes está relacionado con el desplazamiento que se estaba produciendo desde la concepción del teatro como puesta en escena de una obra dramática a su consideración como espectáculo escénico visual, donde el centro de gravedad ya no lo constituía el análisis e interpretación del drama, sino la construcción del espacio y de la imagen escénica. Y a la vez que el drama dejaba de ser el soporte arquitectónico del espectáculo, también desaparecía el principio de causalidad que había conducido a la reducción del espectáculo al interior burgués naturalista, lo cual obligaba a buscar nuevos principios constructivos que el teatro encontraría en ideas compositivas procedentes de las otras artes, insistiendo una vez más en la interpenetración de los medios artísticos.

En este sentido, la música —más concretamente el ritmo— aparece como una de las alternativas: los creadores escénicos dirigen su atención “a la ordenación rítmica de los elementos” en sustitución de “la ordenación significativa al servicio del drama”<sup>115</sup>. Gordon Craig, por ejemplo, para quien la luz era un instrumento indispensable del director creador, que le permitía “*pintar* en escena sin necesidad de pinturas”<sup>116</sup>, concebía el movimiento lumínico como música visual, y comparaba la relación entre la luz y la escena a la del arco y el violín. De hecho, cuando Craig puso en escena —huyendo del naturalismo— óperas barrocas como *Dido y Eneas* de Henry Purcell (1900), o *Acis y Galatea* de Georg Friedrich Händel (1902), prestó una especial atención a la iluminación (que sorprendió a sus contemporáneos por su utilización novedosa para crear atmósferas y sugerencias, no para reproducir ambientes reales), y lo hizo con la intención “de crear un teatro *que fuera como la música*”<sup>117</sup>. Una década más tarde y de forma más explícita, era Schönberg quien declararía que, al componer *La mano feliz*, lo que pretendía era “hacer música con los recursos de la escena”<sup>118</sup>.

También el ritmo se convirtió en el principio constructivo básico de la obra escénica en el teatro de Appia y Fuchs, al igual que ocurrió en el teatro expresionista. Schreyer, por ejemplo, comparaba la obra de arte escénica con la composición musical, observando que cada elemento —forma, color, sonido— “está firmemente determinado [por] el ritmo, dependiente del ritmo fundamental de la

---

<sup>114</sup> Véase, a propósito: Paola Bignami: *Storia del costume teatrale. Oggetti per esibirsi nello spettacolo e in società*, Roma, Carocci editore, 2005, pp. 212-215; Eric Michaud: “Crítica social y utopías experimentales”, en: VV. AA., *El teatro de los pintores en la Europa de las vanguardias* [catálogo de exposición], Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Aldeasa, [2000], pp. 314-315; J. A. Sánchez (ed.): *La escena moderna...*, pp. 180-190.

<sup>115</sup> [J. A. Sánchez]: “Introducción”..., p. 21.

<sup>116</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>117</sup> Edward Craig: *Gordon Craig. The story of his life*, New York, Limelight, 1985, p. 142, citado en: [J. A. Sánchez]: “Introducción”..., p. 21.

<sup>118</sup> Arnold Schönberg: “Conferencia en Breslau sobre ‘La mano feliz’ (1928)”, en: J. A. Sánchez (ed.), *La escena moderna...*, p. 109.

obra total”<sup>119</sup>. Desde el punto de vista escénico, sus trabajos continuaban “la línea iniciada por Kandinsky y Schönberg: concepción del teatro como movimiento de formas, luces y palabras con un valor más resonante que significativo”<sup>120</sup>.

Proposiciones similares, aunque con distintos matices, encontramos en los directores rusos: Meyerhold concebía el teatro como una construcción rítmica, colorista y orgánica, buscando el efecto dinámico y rítmico de la puesta en escena, antes incluso que la comprensión de la obra; Tairov anteponía lo cinético y lo arquitectónico a lo literario, realizando escenificaciones articuladas y dinámicas; Ojlopkov, como Meyerhold, utilizaba la música durante los ensayos para que el ritmo de la partitura contagiara desde el principio a actores, director y escenógrafo<sup>121</sup>.

Pero frente a esa utilización del principio rítmico, las vanguardias alemana y francesa se apoyaron en las artes plásticas y en las artes populares para hallar sus modelos constructivos. Así, los dadaístas se basaron en el azar y la simultaneidad, estructurando sus propuestas escénicas como *collages* animados: el Cabaret Voltaire, fundado por Hugo Ball, o el Teatro Merz de Schwitters son tan solo dos ejemplos. Igualmente, algunos espectáculos parisinos también podrían calificarse como *collages*: el ballet cubista *Parade* (1917), llevado a escena por los Ballets Rusos<sup>122</sup>; o el ballet dadaísta *Relâche* (1924), por los Ballets Suecos<sup>123</sup>.

En ambos modelos constructivos –rítmico y azaroso– se constata la sustitución del factor causal por el factor asociativo, que es también la base del tercero de los principios utilizados por los constructores de la escena moderna, y cuyo modelo se encuentra en la fotografía y sobre todo en el cine: el montaje. Este principio constructivo fue utilizado principalmente por aquellos directores que mostraron un mayor compromiso con la realidad histórica que les tocó vivir, como Meyerhold y Piscator, quienes incluyeron en escena elementos plásticos, literarios, cinematográficos y gestuales, junto a objetos y documentos reales; o Brecht, quien produjo una dramaturgia basada en el principio de montaje.

---

<sup>119</sup> Lothar Schreyer: “La obra de arte escénica (1916)”, en: J. A. Sánchez (ed.), *La escena moderna...*, p. 176.

<sup>120</sup> J. A. Sánchez (ed.): *La escena moderna...*, p. 179.

<sup>121</sup> Cfr.: [J. A. Sánchez]: “Introducción”..., p. 21.

<sup>122</sup> Véase el siguiente apartado (3.3).

<sup>123</sup> Ver nota 104.

### 3.3. Los Ballets Rusos como modelo de renovación: una explosión de colorido, movimiento y ritmo que transformó el arte de su tiempo

Los Ballets Rusos del empresario Sergei Diaghilev (quien dirigió la compañía hasta su muerte, acaecida en 1929) supusieron una corriente de renovación no solo en la vida musical de París, donde se presentaron en 1909<sup>124</sup>, sino que se convirtieron en modelo para toda Europa, cambiando el futuro de la danza y el de todas las artes de su época. De hecho, sin su presencia y aportación es imposible entender de lleno el triunfo de las primeras vanguardias en la capital parisina, tanto en la música como en las artes plásticas y, obviamente, en la coreografía.

En el origen se encuentra, indudablemente, el gran conocimiento que Diaghilev poseía en todas las artes de los principios renovadores de las vanguardias pictóricas y literarias, respondiendo a sus intereses culturales, que abarcaban las distintas artes por igual. El empresario no solo tenía conocimientos de música y pintura superiores a los de un simple aficionado<sup>125</sup>, sino que había participado activamente en la revista artística rusa *Mir Iskusstva* (*El Mundo del Arte*), la cual reunía a jóvenes intelectuales y artistas de San Petersburgo<sup>126</sup> que pretendían que Rusia conociera el estado del arte en el resto de Europa para que despertara del letargo y ostracismo en el que se encontraba<sup>127</sup>. Además de las artes plásticas, los miembros del grupo eran grandes amantes de las artes escénicas y, con una clara influencia simbolista, aspiraban a una unión de las artes en la que música, diseño y libreto fueran artes complementarias en razón de una finalidad artística que consiguiera aquella “obra de arte total” propuesta por Wagner.

Esa idea fue trasladada por Diaghilev a su compañía con la finalidad de que la fusión de las artes se realizara en el ballet. La novedad era precisamente la unidad del espectáculo: una fusión entre música, decoración escénica y coreografía, a través de un nuevo sentido plástico no realista y un uso del color con una riqueza cromática desconocida hasta entonces. Frente al ballet tradicional, la radicalidad de la propuesta consistía en que, al otorgar la misma importancia a los diferentes

---

<sup>124</sup> Con anterioridad, Diaghilev había organizado en París una exposición de pintura rusa en 1906 en el Salón de Otoño, un concierto de música rusa en 1907 (que mostró al público parisino las obras de Glazunov, Rimsky-Korsakov y Tchaikovsky, así como a Scriabin y Rachmaninov como pianistas y compositores) y la representación de la ópera *Boris Godunov* de Musorgsky, en 1908, con el gran bajo Chaliapin. Todas estas empresas cosecharon un gran triunfo y mostraron la grandeza y modernidad del arte ruso.

<sup>125</sup> Antes de convertirse en empresario (profesión que le depararía grandes triunfos, así como un lugar en la historia de la cultura por haber contribuido a transformar el arte de su tiempo), Diaghilev se había iniciado sin éxito en el campo de la pintura y la composición.

<sup>126</sup> Algunos de esos artistas, como Leon Bakst y Alexander Benois, irían con Diaghilev a París para ocuparse de los decorados y los trajes de los Ballets Rusos. Kandinsky también formó parte del grupo al principio de su carrera.

<sup>127</sup> Gracias a esta iniciativa, movimientos como el impresionismo, el neoimpresionismo, el postimpresionismo o el simbolismo, llegaron a ser conocidos en Rusia a finales del siglo XIX e influyeron en la plástica de los jóvenes artistas que formaban parte del grupo. Por ello, cuando Diaghilev organizó la exposición de pintura rusa en París en 1906, pudo demostrar a Occidente que Rusia era conocedora de la renovación que se venía produciendo desde finales de siglo.



elementos, se rompía con la tradicional sumisión de la música a los pasos obligados del repertorio. Sin embargo, y a diferencia de la concepción wagneriana, no se trataba de coordinar íntimamente cada una de las artes para lograr un arte superior, sino de dar a cada parte una libertad total con respecto a las otras, de forma que cada una pudiera desarrollarse totalmente. Desear un óptimo nivel en cada uno de los elementos del ballet, no solo estimulaba la originalidad en las creaciones pictóricas y musicales, sino que contribuía a la plena libertad expresiva de los movimientos de danza, consiguiendo un resultado de una modernidad inusitada.

Esta concepción moderna del ballet fue perfectamente teorizada en 1914 por el coreógrafo Michel Fokine<sup>128</sup>, quien también había pertenecido al grupo *Mir Iskusstva* y cuyas revolucionarias ideas sobre la danza le habían llevado a incrementar el valor de ésta dentro de la fusión artística que proponía el movimiento. Su creencia en la “obra de arte total” wagneriana como aspiración máxima de toda creación, y su defensa de la colaboración entre las artes como única manera de alcanzar un resultado en el que danza, diseño, música y libreto se fundieran en un esfuerzo común, le hicieron merecer el encargo de las primeras coreografías que los Ballets Rusos presentaron en París.

Así, tras algunas coreografías como la de las “Danzas Polovtsianas” de la ópera *El Príncipe Igor* de Borodín (1909)<sup>129</sup>, *Shehereazade* de Rimsky-Korsakov (1910)<sup>130</sup> o *El Pájaro de Fuego* (que supuso, en 1910, la primera gran colaboración que acometieron los Ballets Rusos entre coreógrafo –Fokine–, compositor –Stravinsky– y diseñador –Serge Golovine y Leon Bakst–), fue *Petrouchka* (1911) la obra que no solo representó la culminación de las revoluciones coreográficas de Fokine, sino que logró plasmar por primera vez, con verdadera perfección, las aspiraciones de cuño wagneriano en el campo del ballet, gracias a la perfecta simbiosis del trinomio Fokine-Stravinsky-Benois. Por otra parte, en *Petrouchka* estaban presentes algunos de los motivos más queridos por la vanguardia parisense, como la actitud irónica y antirromántica, e imágenes como el circo, la feria o las marionetas, producto de la nueva estética.

La aspiración de Fokine era liberar al ballet de las convenciones establecidas y, para ello, pretendía imponer un movimiento realista en el que el naturalismo dictara la estética de cada obra y la técnica estuviera al servicio de la expresión artística. Por ello defendía el valor de la expresividad de los pies a la cabeza del bailarín: para él, danza y mímica no tenían razón de ser si no servían para expresar la acción dramática, lo que significaba una alianza de la danza con las demás artes en un

---

<sup>128</sup> El texto con los principios coreográficos defendidos por Fokine aparece reproducido en: Guido Salvetti: *Historia de la música: El siglo XX (Primera parte)*, Madrid, Ediciones Turner Música, 1986, vol. X, pp. 183-184.

<sup>129</sup> Presentadas dentro de la primera temporada de los Ballets Rusos en la capital francesa (1909), las “Danzas Polovtsianas”, con su novedosa carga de exotismo bárbaro y orientalista, produjo un gran impacto y situó al ballet en el centro artístico parisino, asegurando la continuidad de la compañía de Diaghilev en dicha ciudad.

<sup>130</sup> En la segunda temporada de los Ballets Rusos en París (1910), el éxito fue para *Shehereazade* por el mismo carácter de novedad que habían mostrado las “Danzas Polovtsianas”. La explosión de colores creada por Bakst y las escenas orgiásticas del harén generaron un auténtico furor por lo oriental que llegó a influir incluso en la moda de las clases altas parisinas.

plano de completa igualdad, sin subordinaciones entre ellas y proporcionando plena libertad de creación al escenógrafo y al músico.

Ciertamente, los principios de Fokine tendrían una trascendencia significativa en el desarrollo posterior de la danza. Sin embargo, es necesario precisar que pese a lo avanzado de sus teorías, influidas en gran medida por Isadora Duncan, y aunque aparentemente nos parezca que existe en ellas un puente de conexión entre la danza clásica y la moderna (esta última comenzaba su andadura por aquellos años), Fokine era en realidad un producto de la Escuela Imperial de San Petersburgo y despreció siempre la danza moderna.

Quien revolucionó realmente el ballet clásico y se adelantó más de medio siglo a su tiempo –según Marie Rambert<sup>131</sup>– fue Vatslav Nijinsky. A pesar de haberse educado también en la tradición de los Ballets Imperiales, ya en su primera coreografía, *Preludio a la siesta de un Fauno*, con música de Debussy (1912), Nijinsky llevó el lenguaje de la danza al límite, anticipando algunas conquistas coreográficas que no tendrían lugar hasta bien entrado el siglo XX, como reducir la coreografía a andar, o negar la estética de elevación y armoniosa plasticidad con que el ballet se venía identificando, sustituyéndola por una evidente angulosidad. Sus experimentos coreográficos continuaron en creaciones posteriores, como *La consagración de la primavera* de Stravinsky (1913), donde utilizó la posición de brazos y manos con los puños cerrados, marcando un primitivismo completamente alejado del pasado más inmediato del ballet<sup>132</sup>, o en *Jeux* de Debussy, donde introdujo otros elementos importantes en el desarrollo del género, como el tema del deporte y el componente atlético.

Por lo que respecta a la música utilizada por la compañía, aparte del repertorio romántico (Chopin, Schumann, Weber) y el de compositores rusos (Rimsky-Korsakov, Balakirev, Borodin o Tchaikovsky), Diaghilev también realizó encargos a compositores vivos que se situaban de lleno en la renovación musical, como Debussy, Ravel y, sobre todo, Stravinsky, que fue el descubrimiento más sonado de aquellos primeros años, en la segunda década del siglo. No obstante, excluyó de sus proyectos a los músicos alemanes vinculados a la Segunda Escuela de Viena.

Sin duda, gracias a Diaghilev, muchos músicos de vanguardia encontraron en los Ballets Rusos un lanzamiento internacional y, aún más, sus obras se vieron reforzadas artísticamente por los decorados, encargados a los mejores pintores rusos y franceses del momento, que igualmente conseguían así dar a conocer y difundir su obra. En efecto, Diaghilev utilizaba a pintores, no a profesionales de la

---

<sup>131</sup> Bailarina de origen polaco que desempeñaría posteriormente un papel fundamental en el desarrollo de la danza en Gran Bretaña, Marie Rambert había estudiado Euritmia con Jacques Dalcroze en Alemania y, con esta técnica, ayudó a Nijinsky y a los bailarines en la elaboración de la coreografía de *La consagración de la primavera*. Para ella, Fokine venía a ser el desarrollo lógico de Petipa, mientras que Nijinsky había logrado introducir principios totalmente novedosos. Véase: Ana Abad Carlés: *Historia del ballet y de la danza moderna*, Madrid, Alianza Editorial, S. A., 2004, p. 157.

<sup>132</sup> Gran parte de esta estética sería utilizada por su hermana Bronislava Nijinska, que ya por aquellos años formaba parte de los Ballets Rusos, en *Las Bodas* con música de Stravinsky (1923).

decoración teatral<sup>133</sup>, con lo que el papel del artista plástico no solo era esencial dentro de la compañía, sino que, en muchos casos, daba sentido al espectáculo. Como escriben los pintores rusos Mikhail Larionov y Natalia Goncharova, está claro que a partir de los Ballets Rusos la escenografía teatral se convirtió “en una creación independiente, una forma de arte autónoma con sus problemas y leyes particulares”<sup>134</sup>.

En una primera fase, Diaghilev colaboró con pintores rusos como Bakst, Benois o Golovine, que trabajaban en una línea poética y orientalizante, para pasar, hacia 1914, a requerir la colaboración de pintores más modernos —siempre rusos— como Larionov y Goncharova, que llevaron a cabo propuestas de transición entre el exotismo y el constructivismo, pasando “del decorativismo simbolista típico de la cultura tradicional rusa que caracterizó los inicios de la compañía a los principios de la estética moderna”<sup>135</sup>.

La entrada decisiva de la vanguardia tuvo lugar en 1917 con *Parade*, obra que significó un antes y un después en la historia de la compañía, dando comienzo a una nueva fase de adhesión mayor al espíritu de novedad<sup>136</sup>, y que coincidió con la llegada de Léonide Massine como nuevo coreógrafo, tras la marcha de Fokine y Nijinsky. Deudora de la estética del circo y del *music-hall* que en aquellos años se oponía a la seriedad posromántica, *Parade* ha sido considerada una obra profética en el desarrollo posterior, tanto de la compañía como de las artes en general. Con coreografía de Massine, música de Satie, decorados y vestuarios de Picasso, libreto de Cocteau y notas al programa de Apollinaire, este ballet, mezcla de estéticas e ideas vanguardistas (de concepción dadaísta, estética cubista y precursor del surrealismo), “inauguraba una nueva época y se ponía a la cabeza en las vanguardias artísticas del siglo XX”<sup>137</sup>.

En efecto, Diaghilev había concebido una colaboración artística del más alto nivel, pero, a juzgar por las fotografías que se conservan de los diseños para el vestuario realizados por Picasso, algunos no favorecían en nada la labor de los bailarines, sino más bien todo lo contrario; de alguna manera, “la danza sufría inevitablemente al verse reducida a ser la excusa del producto final”<sup>138</sup>. De hecho,

---

<sup>133</sup> En realidad, Diaghilev siguió contratando a figurinistas y a decoradores profesionales, pero no los utilizaba como diseñadores, sino para ejecutar los diseños de otros. Cfr.: Lynn Garafola: “Ballets Rusos y Ballets Suecos”, en: VV. AA., *El teatro de los pintores en la Europa de las vanguardias* [catálogo de exposición], Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Aldeasa, [2000], p. 39n.

<sup>134</sup> Guillermo de Osma: “Sert, Gris, Pruna y Miró”, en: Yvan Nommick y Antonio Álvarez Cañibano (eds.), *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*, Granada, Archivo Manuel de Falla; Madrid, Centro de Documentación de Música y Danza-INAEM, 2000, p. 47.

<sup>135</sup> M. Paz: “El teatro de los pintores”..., p. 13.

<sup>136</sup> Entre los pintores de vanguardia a los que Diaghilev recurrió a partir de entonces se encontraban: Picasso, Matisse, Gris, Braque, De Chirico, Dufy, Rouault, Gabo o Pevsner; prescindió, sin embargo, de los alemanes vinculados al movimiento pictórico *Der Blaue Reiter*. Fue también en esta etapa cuando participaron en la elección de los temas escritores famosos, como Max Jacob, André Salmon, Apollinaire o Cocteau.

<sup>137</sup> A. Abad Carlés: *Historia del ballet...*, p. 163.

<sup>138</sup> *Ibíd.*

este cambio de orientación no gustó a muchos bailarines que acabaron por abandonar la compañía, entre ellos Massine, “al observar cómo la danza iba perdiendo su importancia en una serie de obras en las que el proyecto final requería la subyugación del elemento coreográfico frente a las otras artes”<sup>139</sup> o, dicho de otra manera, “la coreografía había pasado a ser la mera excusa de unas obras en las que los vestuarios, decorados y sentido de la novedad eran la verdadera esencia de las mismas”<sup>140</sup>.

Por tanto, paradójicamente, justo cuando comenzaba a resquebrajarse ese equilibrio en el resultado final y en detrimento de la danza, Diaghilev conseguía que las demás artes miraran hacia su compañía y hacia la danza con un respeto sin precedentes, aglutinando en torno a la misma a compositores, pintores, escultores, poetas, diseñadores y coreógrafos, en proyectos de colaboración que pasarían a la historia como únicos e irrepetibles. Sin duda, *Parade* abrió una nueva etapa en la historia de la compañía, la cual, alejándose del carácter ruso que había definido sus primeros años, dio paso a un carácter vanguardista y cosmopolita, marcado por los continuos cambios de gusto y estética en virtud de la novedad y la experimentación<sup>141</sup>.

Lo visto hasta ahora demuestra la dificultad y fragilidad del equilibrio requerido por la idea wagneriana de la “obra de arte total” en el campo de la danza; de hecho, sería rechazada por muchos coreógrafos a lo largo del siglo XX<sup>142</sup>. En este sentido, los Ballets Rusos, con Diaghilev a la cabeza, fueron decisivos como fermento futuro, pues abrieron un debate que se desarrollaría a lo largo del siglo en torno a la interdependencia de la danza con respecto al resto de los elementos; más aún, a su independencia como medio y fin en sí misma.

---

<sup>139</sup> *Ibíd.*, p. 186.

<sup>140</sup> *Ibíd.*, pp. 171-172.

<sup>141</sup> Sobre esa segunda etapa de los Ballets Rusos, que no tratamos aquí (a excepción de su presencia en España, de la que se hablará en el apartado 4.1 dentro del capítulo II de esta tesis doctoral), véase: A. Abad Carlés: *Historia del ballet...*, pp. 167-188.

<sup>142</sup> Podríamos nombrar, por un lado, a George Balanchine, quien no dudaría en prescindir de la historia, los vestuarios y los decorados, si estos podían interferir en la coreografía; por otro, y en una línea más radical, a Merce Cunningham, quien llegaría a proclamar la autonomía de la danza con respecto incluso a la música.



## II. LA VANGUARDIA EN ESPAÑA Y SUS PARTICULARIDADES

España se incorporó con retraso a las vanguardias artísticas europeas y lo hizo mediante unas dimensiones estéticas claramente diferentes a aquéllas. Teniendo en cuenta la situación por la que atravesaba el país a comienzos del siglo XX, caracterizado por un insuficiente desarrollo económico e industrial, así como por un secular aislamiento internacional en el ámbito político y cultural, no cabe pensar que el desarrollo vanguardista pudiera darse en las mismas condiciones que en los países europeos más avanzados; afirmación ésta que, lejos de perseguir una descalificación del fenómeno, es necesario tener presente para comprender las particularidades del caso español.

### 1. Aires de renovación: la Música Nueva

#### 1.1. Aclaraciones terminológicas

Durante el primer tercio del siglo XX, España llevó a cabo su primera vanguardia musical. Se produjo entonces un proceso de transformación en la vida musical española que dio lugar a una creación acorde con la situación europea, lo cual no sucedía desde hacía siglos. Sin embargo, hay que precisar –como señala María Palacios–, que el término *vanguardia* tiene aquí cabida “en cuanto a la renovación del lenguaje musical y la idea de avance al futuro”, pues España se puso a la altura europea en “lo que se puede denominar vanguardia más ‘tradicional’”<sup>1</sup>. De hecho, muchos compositores europeos trabajaban sobre conceptos musicales más avanzados (como la exploración sonora de los futuristas, o el atonalismo y dodecafonismo schonbergianos) que apenas fueron explotados en España. En cualquier caso, el que esta música pertenezca a una vanguardia más “moderada” no significa “que sea de mayor o menor calidad”, sino que “hay que situarla y comprenderla en su real contexto”<sup>2</sup>.

Siguiendo con las aclaraciones terminológicas, aparte de *música de vanguardia*, esa música de carácter renovador recibió en nuestro país otras denominaciones, como *música moderna*, *música actual*, *música contemporánea* o *música nueva*<sup>3</sup>. Esta última parece ser la más indicada debido al empleo frecuente por parte de compositores y críticos de aquellos años, así como por la analogía que se establece con la expresión –ya consolidada– *arte nuevo*, “que es como se referían los propios artistas españoles de las primeras décadas del siglo al proceso de unión de las artes plásticas con el movimiento

---

<sup>1</sup> María Palacios: *La renovación musical en Madrid durante la dictadura de Primo de Rivera: El grupo de los ocho (1923-1931)*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2008, p. 215.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 216.

<sup>3</sup> Cfr.: Ruth Piquer Sanclemente: *Clasicismo moderno, neoclasicismo y retornos en el pensamiento musical español (1915-1939)*, Sevilla, Editorial Doble J, 2010, p. 114.

moderno internacional”<sup>4</sup>. *Lo nuevo* implicaba “algo de más amplios márgenes que [...] la noción de *arte de vanguardia*”<sup>5</sup>, y como “incluso es discutible la existencia de una auténtica vanguardia musical”<sup>6</sup>, parece que Música Nueva es el término más idóneo. Además, la renovación en las artes plásticas —el Arte Nuevo— y la llamada Música Nueva, presentan elementos comunes, como el redescubrimiento de lo primigenio, el placer por el arte puro o la búsqueda de un nuevo clasicismo<sup>7</sup>.

La renovación musical de la que hablamos, si bien comienza antes, tuvo lugar fundamentalmente en la década de 1920, cuyos frutos recogió la década siguiente. Eso ha llevado a identificar nuestra vanguardia musical, o Música Nueva, con la llamada *Generación del 27* o *Generación de la Dictadura* o *Generación de la República*, cuyos integrantes protagonizan el período que va desde los años veinte hasta el final de la Guerra Civil (1936-1939). Sin embargo, dicha identificación no es más que una simplificación, puesto que, como ha sido señalado en estudios anteriores<sup>8</sup>, se ha aplicado el concepto de *Generación del 27* o *de la Dictadura* o *de la República*, casi de forma exclusiva y a veces indistintamente, a los denominados *Grupo de Madrid* o *Grupo de los Ocho*<sup>9</sup> y *Grupo de Barcelona*<sup>10</sup> (por el impacto producido en las dos ciudades nombradas), lo que “ha supuesto el olvido del movimiento musical en el resto de España”<sup>11</sup> y la exclusión de “una inmensa constelación de músicos también pertenecientes a la misma generación”<sup>12</sup>. De esta manera, el paralelismo entre vanguardia y *Generación del 27* o *de la Dictadura* o *de la República* es inexacto, ya que, si bien es cierto que durante estos años se compone música con una mentalidad renovadora, reflejada en el *Grupo de Madrid* o *de los Ocho* y en el *Grupo de Barcelona*, esto no se da de forma homogénea

---

<sup>4</sup> M. Palacios: *La renovación musical...*, p. 173. Palacios sigue aquí el siguiente texto, que nosotros también hemos consultado: Eugenio Carmona y María Dolores Jiménez-Blanco: “Creadores del *arte nuevo*”, en: VV. AA., *Creadores del Arte Nuevo*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2002, pp. 9-11. Sobre el Movimiento Moderno, véase lo dicho en el apartado 3 de la Introducción de esta tesis doctoral.

<sup>5</sup> E. Carmona y M. D. Jiménez-Blanco: “Creadores del *arte...*”, p. 9.

<sup>6</sup> M. Palacios: *La renovación musical...*, p. 174.

<sup>7</sup> Cfr.: *Ibíd.*

<sup>8</sup> Cfr.: Javier Suárez-Pajares: “Introducción. El período de entreguerras como ámbito de estudio de la música española” y Emilio Casares Rodicio: “La Generación del 27 revisitada”, ambos en: J. Suárez-Pajares (ed.), *Música española entre dos guerras, 1914-1945*, Granada, Publicaciones del Archivo Manuel de Falla, 2002, p. 10 y p. 28, respectivamente; M. Palacios: *La renovación musical...*, p. 20.

<sup>9</sup> La conferencia-concierto que tuvo lugar el 29 de noviembre de 1930 en la Residencia de Estudiantes de Madrid se considera la presentación oficial del grupo, formado por ocho compositores afincados en la capital: Salvador Bacarisse, Julián Bautista, Rosa García Ascot, Ernesto Halffter, Rodolfo Halffter, Juan José Mantecón, Gustavo Pittaluga y Fernando Remacha. Véase: [s. a.]: “Conferencia de Gustavo Pittaluga en la Residencia / Música moderna y jóvenes músicos españoles”, *La Gaceta Literaria*, IV, 96, 15-12-1930, pp. 13-14. Sobre la posible adscripción de otros compositores a la estética musical de este grupo (el caso de Gustavo Durán, por ejemplo), ver: M. Palacios: *La renovación musical...*, pp. 9-10.

<sup>10</sup> Entre sus principales miembros, se encuentran: Manuel Blancafort, Robert Gerhard, Juan Gibert-Camins, Agustín Grau, Ricardo Lamote de Griñón, Baltasar Samper o Eduardo Toldrá.

<sup>11</sup> E. Casares Rodicio: “La Generación del 27...”, p. 33.

<sup>12</sup> *Ibíd.*, p. 28.

en todos los miembros de la generación mencionada, que incluiría realmente al conjunto de músicos españoles nacidos entre 1894 y 1908<sup>13</sup>.

Dejando a un lado la ya de por sí complicada cuestión sobre la conveniencia o no del término “generación”, es interesante señalar que la fortuna del nombre *Generación del 27* aplicada a la música se debe a “una cercanía en la amistad y las tendencias”<sup>14</sup> para con los poetas del 27, cuya denominación no es menos controvertida.

En cuanto al nombre *Generación de la República*, posee una fuerte carga política, ya que procede del sueño ideológico del que fuera el crítico más influyente de la época, Adolfo Salazar, quien acuñó en 1932 la expresión *Promoción de la República* (con un uso más preciso de la terminología, según Javier Suárez-Pajares) para referirse al grupo de compositores de Madrid o Grupo de los Ocho, expresión que derivaba “de la pasión que en él [Salazar] provocaba el proyecto político republicano y la ambición de dotarle prematuramente de unos contenidos culturales importantes”<sup>15</sup>. Pero la realidad es que los elementos en los que se funda la obra de esos compositores (las consecuencias de *El retablo de Maese Pedro* y del *Concerto para clave y cinco instrumentos* de Manuel de Falla, seguidos de la *Sinfonietta* de Ernesto Halffter) pertenecen a la Dictadura de Primo de Rivera (1923-1930), “de modo que bien se pudiera haber llamado a esta promoción –por su nacimiento real, más que por el sueño de su futura eclosión– Promoción de la Dictadura”<sup>16</sup>.

Lo que ocurre –como explica María Palacios– es que los estudios realizados tras la dictadura franquista sobre la música de los años veinte y treinta se centraron, incluso mitificándola, en la Segunda República (1931-1939), lo cual acabó influyendo en la terminología<sup>17</sup>. Sin embargo, de esta forma se olvida “que la renovación se produjo precisamente durante otra dictadura, la de Primo de Rivera”, un período en el que “la Música Nueva y la cultura en Madrid alcanzaron unos niveles extremadamente altos, a pesar de sufrir un régimen dictatorial”<sup>18</sup>. Fue entonces cuando tuvo lugar “un crecimiento considerable de las infraestructuras musicales, junto a una renovación fundamental en el lenguaje musical de las obras de música de cámara y sinfónica”, por lo que –afirma Palacios–, “con la denominación ‘Generación de la República’ se traslada de alguna forma toda esa actividad musical a una década posterior, lo que supone un error histórico considerable”<sup>19</sup>.

---

<sup>13</sup> Cfr.: J. Suárez-Pajares: “Introducción. El período de entreguerras...”, p. 9; Enrique Franco: “Generaciones Musicales Españolas”, en: VV. AA, *La Música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca. 1915/1939* [catálogo de exposición], Madrid, Ministerio de Cultura, 1986, p. 35.

<sup>14</sup> Enrique Franco: “Generaciones Musicales...”, p. 35.

<sup>15</sup> J. Suárez-Pajares: “Introducción. El período de entreguerras...”, p. 10.

<sup>16</sup> *Ibíd.*

<sup>17</sup> Cfr.: M. Palacios: *La renovación musical*, p. 11.

<sup>18</sup> *Ibíd.*, p. 12.

<sup>19</sup> *Ibíd.*, p. 18.



## 1.2. Bases para la renovación

Problemas terminológicos aparte, no podemos olvidar que el acceso a la modernidad musical en los años veinte fue —como señala Emilio Casares— consecuencia del camino previo andado<sup>20</sup> y no puede entenderse sin las dos generaciones que precedieron a la del 27<sup>21</sup>: las llamadas *Generación del 98* (los nacidos entre 1864 y 1878) y *Generación de los Maestros* (nacidos entre 1879 y 1893), que sentaron las bases de la renovación que vendría después. Por ello, Casares considera que “el espíritu de modernidad en la música española no se inicia tanto en la década de los veinte cuanto a comienzos de siglo”, por lo que propone 1900-1939 como un período global en el que “se avanza ininterrumpidamente hacia la modernidad”<sup>22</sup> y que será coronado por aquellos integrantes de la Generación del 27 que componen música de carácter renovador, es decir, Música Nueva.

Si el final de la Guerra Civil en 1939 marca para Casares una cesura (lo cual ha sido cuestionado en estudios más recientes<sup>23</sup>), no ocurrió lo mismo hacia 1900 en opinión de dicho autor, pues el inicio del siglo XX fue más bien una proyección del XIX, como muestran dos de las figuras esenciales que viven a caballo entre ambos siglos: Isaac Albéniz y Enrique Granados, cuya producción es mayoritariamente decimonónica<sup>24</sup>. En realidad, España se independizó del siglo XIX durante los primeros quince años del XX, en los que coinciden las generaciones musicales del 98 y de los Maestros. Es entonces cuando “se traban las ideas que revolucionan la música española”, herederas “del regeneracionismo musical iniciado por Francisco Asenjo Barbieri y continuado por Pedrell y Falla, que se producen al mismo tiempo que en la restante cultura española”<sup>25</sup>, promovida por el grupo de escritores e intelectuales conocidos como la Generación del 98. De hecho, existe gran sincronía entre la obra y el pensamiento de esta generación literaria, el ideario de Joaquín Costa y las dos generaciones musicales nombradas que anteceden a la del 27: “necesidad de redescubrir el pasado musical, repudio del fácil populismo y casticismo, [y] preparación intelectual del músico”<sup>26</sup>.

En efecto, la lucha contra la aculturación del músico (que se observa desde comienzos de siglo, pero que se hará más efectiva a partir de la Generación del 27)

---

<sup>20</sup> Cfr.: E. Casares Rodicio: “La Generación del 27...”, p. 23.

<sup>21</sup> A partir de ahora hablaremos de Generación del 27, evitando repetir sus otras denominaciones (Generación de la Dictadura y Generación de la República) para simplificar el discurso, pero sin que ello implique una preferencia por este término en detrimento de los otros dos.

<sup>22</sup> E. Casares Rodicio: “La Generación del 27...”, p. 24.

<sup>23</sup> Véase: Gemma Pérez Zalduondo: “Continuidades y rupturas en la música española durante el primer franquismo”, en: Javier Suárez Pajares (ed.), *Joaquín Rodrigo y la música española de los años cuarenta*, Valladolid, Universidad de Valladolid, Glares, 2005, pp. 57-78.

<sup>24</sup> Cfr.: Emilio Casares Rodicio: “La música española hasta 1939, o la restauración musical”, en: E. Casares Rodicio, Ismael Fernández de la Cuesta y José López Calo (eds.), *España en la música de Occidente. Actas del Congreso Internacional celebrado en Salamanca, 29 de octubre - 5 de noviembre de 1985*, Madrid, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1987, vol. II, p. 264.

<sup>25</sup> E. Casares Rodicio: “La Generación del 27...”, p. 24.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 26.

fue trascendental, pues sin ella no hubiera sido posible la renovación musical de los años veinte y treinta. Los compositores empiezan a tener carrera universitaria o formación humanística, escriben ensayos, ejercen la crítica periodística como segundo oficio y se relacionan directamente con los medios intelectuales. Así, la música pasa poco a poco de ser un acto meramente lúdico a ser considerada una disciplina intelectual<sup>27</sup> y a tener una presencia de peso en los medios culturales de la época. Todo ello, hasta el punto de producirse esa simbiosis entre música y cultura (entre músico y poeta, o entre músico y pintor) típica de los veinte y treinta, al igual que surge una nueva relación entre música y sociedad que llegará a su culmen en la Segunda República, cuando se eleve la actividad musical a preocupación de estado<sup>28</sup>.

Entre otros hechos importantes que se produjeron durante los primeros treinta y nueve años del siglo, y que contribuyen a configurar el marco a tener en cuenta a la hora de explicar el periodo musical que heredan los compositores de la Generación del 27, podemos mencionar: la reactivación de la actividad camerística y sinfónica, que llega a su culmen en los años veinte<sup>29</sup>; la discusión sobre el tema de la ópera nacional<sup>30</sup>; el aumento de publicaciones musicales y revistas, y de la crítica musical, que vive una auténtica Edad de Oro; el auge del asociacionismo musical, ejemplificado en la Sociedad Nacional de Música, creada en 1915, en cuyos conciertos se presentó “toda la primera vanguardia europea”, así como “casi todas las obras de cámara nuevas que se hacían en España”<sup>31</sup>; y, sobre todo, la “conciencia de que existe

---

<sup>27</sup> Cfr.: R. Piquer Sanclemente: *Clasicismo moderno, neoclasicismo...*, p. 163.

<sup>28</sup> Véase: Emilio Casares Rodicio: “Música y Músicos de la Generación del 27”, en: VV. AA, *La Música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca. 1915/1939* [catálogo de exposición], Madrid, Ministerio de Cultura, 1986, pp. 24-25; E. Casares Rodicio: “La música española hasta 1939...”, pp. 291-295.

<sup>29</sup> Madrid, por ejemplo, vivió uno de sus períodos más fructíferos en cuanto a la actividad orquestal durante la Dictadura de Primo de Rivera, con cuatro orquestas sinfónicas y un ciclo regular de conciertos. Así, a la Orquesta Sinfónica y Filarmónica se sumaron, ya en los veinte, la Orquesta del Palacio de la Música y la Orquesta Clásica, junto a otras agrupaciones más esporádicas como la Orquesta de Unión Radio. Aunque esta efervescencia orquestal estuvo mayoritariamente ligada a la música de repertorio, la Música Nueva logró, no sin dificultades, estrenar sus obras en esas orquestas. Para más información, ver: M. Palacios: *La renovación musical...*, pp. 50-106, que comprende un apartado precisamente dedicado a la vida orquestal en Madrid durante los años veinte.

<sup>30</sup> El problema de la creación de una ópera nacional se convirtió durante el siglo XIX en una constante que llegaría hasta el XX, en cuyas primeras décadas tuvo lugar el último intento al respecto, con una serie de aportaciones de gran valor. En la discusión sobre el tema afloraron argumentos, algunos desfasados, como lo adecuado o inadecuado del idioma español (ligado al eterno interrogante sobre la preeminencia de la palabra o la música), o el mayor o menor peso de lo español en ellas; obviamente, también se denunciaba la falta de infraestructura y la indiferencia generalizada hacia el tema por parte de gobierno, público, crítica e incluso algunos compositores. Cuando en 1925 se cerró el Teatro Real, dejando el Liceo de Barcelona como único teatro estable, el tema se convirtió en un imposible, observándose un descenso gradual de representaciones operísticas a medida que llegamos a los años treinta. Si bien el programa de reforma de la música planteado por la Segunda República intentó reorganizar el género, no hubo tiempo para ponerlo en práctica. Ver: E. Casares Rodicio: “La música española hasta 1939...”, pp. 272-276.

<sup>31</sup> E. Casares Rodicio: “La Generación del 27...”, p. 26.

una Europa musical más avanzada, en la que se busca la formación estética y la asimilación de nuevos estilos como el nacionalismo progresista”<sup>32</sup>.

### 1.3. La relectura de *lo tradicional*

Es necesario destacar, a propósito de lo anterior, que la tendencia nacionalista de raíz andaluza tuvo una vigencia especialmente importante en la década de los diez. Si bien existía un consenso generalizado en cuanto a la necesidad de crear una música de origen español, las formulaciones eran distintas y pueden resumirse en dos aproximaciones bien diferenciadas que provocaron un virulento debate en la crítica: la que utilizaba la cita folklórica de forma directa, como en la zarzuela y mucha música regionalista, y que se correspondería con el *nacionalismo involutivo* defendido por Rogelio Villar; y aquella en la que el folklore solo servía de inspiración, y que se correspondería con el *nacionalismo evolutivo, idealizado, progresista o vanguardista* defendido por Salazar y llevado a la práctica por compositores como Debussy, Ravel o Falla<sup>33</sup>.

Por lo que respecta a Falla, tras su regreso a Madrid desde París (ante el estallido de la Primera Guerra Mundial en 1914), expuso sus ideas sobre *lo nuevo*. En un contexto dominado por los que “proponían el recurso a la tradición nacional, a la cita folklórica, como solución para establecer la diferencia con el resto de la producción musical europea” —explica Jorge de Persia—, Falla señalaba que esas fuentes temáticas populares solo servían como punto de partida, pues, para él, “la renovación del arte [...] no puede manifestarse a través de lo superficial sino de lo esencial”; es decir, que frente a una visión conservadora que utiliza sin más el documento musical tradicional, Falla “se propone la recuperación de las esencias de lo tradicional, en el espíritu más que en la forma”<sup>34</sup>. Así, afirmaba: “Yo soy opuesto a la música que toma como base los documentos folklóricos auténticos; creo, al contrario, que es necesario partir de las fuentes naturales vivas y utilizar las sonoridades y el ritmo en su sustancia, pero no por lo que aparentan al exterior”<sup>35</sup>.

Esta creencia en una esencia popular, y su búsqueda por parte de Falla, hunde sus raíces en el interés por lo arcaico y lo primitivo que, entre otros elementos, caracteriza la experiencia vanguardista europea en estas primeras décadas del siglo XX. La respuesta española desde el plano musical, lejos de dirigir la mirada a culturas “exóticas”, se traduce en una búsqueda “en capas interiores de lo español,

---

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>33</sup> Ver: E. Casares Rodicio: “Música y Músicos...”, p. 26; E. Casares Rodicio: “La música española hasta 1939...”, p. 206.

<sup>34</sup> Jorge de Persia: “La renovación musical del primer tercio del siglo XX”, en: Javier Pérez Bazo (ed.), *La vanguardia en España. Arte y literatura*, París, C.R.I.C. & Ophrys, 1998, p. 418.

<sup>35</sup> Citado en: Vicente García Márquez: “Gestación y creación de *El sombrero de tres picos*”, en: Yvan Nommick y Antonio Álvarez Cañibano (eds.), *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*, Granada, Archivo Manuel de Falla; Madrid, Centro de Documentación de Música y Danza-INAEM, 2000, p. 62.

transformándolo en arte esencial, no folklórico”<sup>36</sup>, y en un intento por “encontrar una conexión directa entre la tradición popular, especialmente andaluza, y lo primitivo”<sup>37</sup>.

Como impulsor de *lo nuevo*, Falla se acercaba a las ideas del filósofo José Ortega y Gasset, quien, en su libro *Meditaciones del Quijote* (1914), reflexionaba en torno a la tradición y la influencia del pasado, considerando que la clave del reaccionarismo radical español no se encontraba solo en el rechazo a lo moderno, sino en la manera de tratar el pasado, en lo que se entendía por *tradición*<sup>38</sup>. De hecho, en aquellos años encontramos en España dos conceptos enfrentados de la tradición que coinciden con los dos sectores protagonistas de la vida musical, y cuya existencia expondría César M. Arconada a mitad de la década de los veinte: “los músicos excelentes [que] no intentan el absurdo de copiar la tradición; lo que hacen es continuarla”, y “los músicos detestables [que] defienden la tradición, pero no son capaces de igualarla ni de superarla”<sup>39</sup>. Ambas interpretaciones son un reflejo, en términos ideológicos más profundos, del posterior enfrentamiento civil (1936-1939), del que “saldrá triunfante un concepto conservador de la tradición que afectará nuevamente, por muchos años, al desarrollo musical español hasta las propuestas de una nueva vanguardia, ya en la segunda mitad del siglo”<sup>40</sup>.

De esta forma, queda claro que un aspecto fundamental en el proceso de renovación musical en España fue la relectura de *lo tradicional* impulsada por Falla, que estaba ligada a una revalorización “del pasado musical español al margen del espíritu conservador y siempre con vistas al futuro”<sup>41</sup>. Por ello, al igual que ocurre con las artes plásticas de la época, no podemos hablar de vanguardia en la música española sin hablar de tradición, y “no como opuestos, sino como elementos de autoalimentación”<sup>42</sup>.

---

<sup>36</sup> John Crispin: *La estética de las generaciones de 1925*, Valencia, Pre-Textos; Tennessee, Vanderbilt University, 2002, p. 220.

<sup>37</sup> *Ibíd.*, p. 21.

<sup>38</sup> En 1914, la Residencia de Estudiantes editó *Meditaciones del Quijote*, primer libro de Ortega y Gasset. Aunque el autor no hablaba en él de música, sí planteaba cuestiones fundamentales para el desarrollo posterior de la vanguardia, las cuales tendrían una repercusión inmediata en la crítica, especialmente en la literaria y la musical. Cfr.: J. de Persia: “La renovación musical...”, pp. 416-418.

<sup>39</sup> [César] M[aría] [Muñoz] Arconada: “Ensayo sobre la música en España”, *Proa*, II, 9, abril de 1925, p. 48. Este artículo puede verse reproducido en: Emilio Casares Rodicio (recop.): “La música en los 20 y 30. Selección hemerográfica”, VV. AA., *La Música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca. 1915/1939* [catálogo de exposición], Madrid, Ministerio de Cultura, 1986, pp. 238-241.

<sup>40</sup> J. de Persia: “La renovación musical...”, p. 419.

<sup>41</sup> *Ibíd.*, p. 414.

<sup>42</sup> *Ibíd.*, p. 420.

## 1.4. El renacer de la danza

En relación con lo dicho y por su carácter renovador, vale la pena hacer referencia al estreno, en 1915 en el Teatro Lara de Madrid, de *El amor brujo* en su primera versión como “gitanería”, pensada para el lucimiento de la bailaora y cantante flamenca Pastora Imperio, con música de Falla, escenografía y vestuario de Néstor de la Torre y libreto de María de la O Lejárraga, esposa de Gregorio Martínez Sierra, director de la compañía<sup>43</sup>. Sobre esta obra dijo Salazar que “hablaba a quienes sabían ‘juzgar de los valores del arte moderno’”, un arte que [el crítico] definía, de acuerdo con el pensamiento de Falla, “como una muestra del espíritu popular, sin la cita superficial, en un ejercicio de síntesis”<sup>44</sup>.

En conjunto, *El amor brujo* era un espectáculo complejo que integraba pantomima, declamación, música, baile, cante..., todo un ejercicio de novedad para el teatro musical que se convirtió en “pieza clave de estos años por su originalidad y trascendencia”<sup>45</sup>, y que reflejaba algunas de las corrientes sociales y estéticas de la época, anticipando lo que poco después sería el Teatro de Arte de Martínez Sierra<sup>46</sup>. Este “híbrido” (pues no puede considerarse propiamente un ballet, aunque la danza sea un elemento fundamental), ilustraba “el momento de búsqueda en el que se encontraba la vanguardia de los compositores españoles de principios de siglo”<sup>47</sup>.

Además, el que en una entrevista Falla declarara que él y Martínez Sierra desconocían el efecto que podía producir en el público por tratarse de una obra rara y nueva, y que tendrían que pasar años para ser apreciada y para que se le hiciera justicia<sup>48</sup>, representaba una novedad en el panorama artístico español de la segunda década del siglo, propia de la vanguardia parisina años atrás. Nos referimos a una actitud diferente con respecto al público y la crítica por parte del artista, quien se apartaba así de la comprensión general, siendo consciente de que su obra podía ser rechazada por ser distinta, no por su calidad<sup>49</sup>.

---

<sup>43</sup> María Lejárraga fue autora de numerosas obras que firmaba como si las hubiera escrito su marido. Véase: Ana María Pilar Koch: “Manuel de Falla, Gregorio Martínez Sierra y Carlos Saura: *El amor brujo*”, en: Mechthild Albert (ed.), *Vanguardia española e intermedialidad: artes escénicas, cine y radio*, Madrid, Iberoamericana; Frankfurt am Main, Vervuert, 2005, p. 231.

<sup>44</sup> Citado en: J. de Persia: “La renovación musical...”, p. 417.

<sup>45</sup> Javier Suárez-Pajares y Yolanda Acker: “Los compositores españoles y el ballet en el siglo XX”, en: Antonio Álvarez Cañibano, José Ignacio Cano y M<sup>a</sup> José González Ribot (eds.), *Ritmo para el espacio. Los compositores españoles y el ballet en el siglo XX*, Madrid, Centro de Documentación de Música y Danza, 1998, p. 24.

<sup>46</sup> Cfr.: A. M. Pilar Koch: “Manuel de Falla...”, p. 234. Sobre el Teatro de Arte, véase el apartado 3.5 de este capítulo.

<sup>47</sup> J. Suárez-Pajares y Yolanda Acker: “Los compositores españoles...”, p. 24.

<sup>48</sup> Rafael Benedito: “En Lara / ‘El Amor Brujo’ / Hablando con Manuel de Falla”, *La Patria*, 15-4-1915. Sobre este artículo ya había llamado la atención Carol A. Hess en: *Manuel de Falla and Modernism in Spain, 1898-1936*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 2001, pp. 53-54.

<sup>49</sup> Cfr.: J. de Persia: “La renovación musical...”, p. 417. Esta nueva actitud, que se irá generalizando poco a poco, es posible gracias, en gran medida, a una diferencia primordial en el plano económico: el compositor ya no vivirá de la relación directa para con el público, sino que dispondrá de otros recursos económicos y sus medios de vida serán diferentes a los de los compositores del pasado

Un año después del estreno de *El amor brujo*, llegaron por primera vez, huyendo de la Gran Guerra, los Ballets Rusos de Diaghilev, que pasaron diversas temporadas en nuestro país, contribuyendo a que el ballet en España viviera uno de sus mejores momentos durante aquellos años. Además, con ellos llegó Stravinsky, que fue presentado por Falla en la prensa como “uno de los más grandes artistas de Europa”, el cual pretendía “abrir caminos nuevos” y del que Falla reivindicaba el “carácter nacional rítmico y melódico” de su música, así como “la conquista de nuevas sonoridades”<sup>50</sup>. Sin duda, la visita de la compañía de Diaghilev, aparte de su influencia en las artes plásticas y en la danza, fue de vital importancia para la relación del público con la vanguardia musical. A propósito, Suárez-Pajares plantea hasta qué punto no sería el ballet el puente entre el gran público lírico (tras el cierre del Teatro Real en 1925) y la música sinfónica, lo que “significaría una renovación del público sinfónico necesaria para dar salida a la nueva música”<sup>51</sup>.

En este sentido, es importante destacar que, entre los diversos factores que explican el renacer de la danza en España, aparte de la presencia de los Rusos y del ejemplo de Falla con sus ballets *El sombrero de tres picos*, estrenado en 1919 en Londres, y *El amor brujo*, estrenado en su versión para ballet en 1925 en París (y de los que se hablará en el apartado 4 de este capítulo), existen otros de índole social, como la importancia de los valores físicos y el culto al cuerpo en la posguerra europea, o “la caída de la ópera como preocupación fundamental de nuestra cultura”<sup>52</sup>, propiciada por el cierre del Real. De hecho, el género operístico dejará en general de interesar a los miembros de los Grupos de Madrid y Barcelona, que prescindirán prácticamente de él<sup>53</sup> y dirigirán su atención hacia el ballet<sup>54</sup>.

A principios de la década de los veinte, si bien la poesía y las artes plásticas españolas ya habían dado muestras de novedad en coincidencia con las tendencias francesas y europeas, en la música las cosas transcurrían más lentamente. Sería el gran éxito parisino de *El sombrero de tres picos* en 1920 (que algunos críticos situaron al nivel del ballet *Petrouchka* con música de Stravinsky) el que consolidaría “la situación del arte [musical] español con voz propia en el espacio europeo, así como su alineamiento

---

(incluso a los de Falla), que sí dependían del éxito de las representaciones. En esta nueva relación entre público y artista se generarán algunas propuestas de vanguardia, las cuales irán encontrando, poco a poco, su propio público.

<sup>50</sup> Manuel de Falla: “El gran músico es nuestro huésped / Igor Stravinsky”, *La Tribuna*, 5-6-1916.

<sup>51</sup> J. Suárez-Pajares: “Introducción. El período de entreguerras...”, p. 13.

<sup>52</sup> E. Casares Rodicio: “La Generación del 27...”, p. 32. Ver también la nota 30.

<sup>53</sup> Aunque en el catálogo de estos autores apenas encontramos óperas, hay algunas excepciones ya en los años treinta, como *Charlot* (1932-1933), con música de Salvador Bacarisse y texto de Ramón Gómez de la Serna –ambos conservados–, ópera que no llegó a estrenarse; o *Clavileño* (1934-1936), con música de Rodolfo Halffter (perdida, al parecer, durante un bombardeo en la Guerra Civil Española), y decorados y figurines proyectados por Maruja Mallo (ver nota 173), cuyo estreno, previsto para octubre de 1936 en la Residencia de Estudiantes, se vio frustrado por el estallido de la Guerra Civil. Véase, a propósito: Agustín Muñoz-Alonso López: “Introducción crítica”, en: A. Muñoz-Alonso López (ed.), *Teatro español de vanguardia*, Madrid, Editorial Castalia, S. A., 2003, pp. 56, 71-72.

<sup>54</sup> Ver nota 72.

con las corrientes renovadoras francesas y rusas”<sup>55</sup>. Precisamente en esa década, Falla se convirtió en “el referente de la música española, tanto dentro como fuera del país”<sup>56</sup>, y en una figura clave “para la autoafirmación del músico español”, en un momento en que la cultura española podía exhibir “una auténtica constelación de oradores de primera línea en las otras artes”<sup>57</sup>.

### 1.5. La heterogeneidad de la Generación del 27. El Grupo de los Ocho

En torno a esas fechas –al inicio de los veinte– comenzaron a despuntar los ya mencionados Grupo de Madrid –o Grupo de los Ocho– y Grupo de Barcelona, pertenecientes a la Generación del 27, compuesta por un grupo de jóvenes músicos nacidos alrededor del cambio de siglo, que no llegaron siquiera a disfrutar de una década para su desarrollo debido a la Guerra Civil y la consiguiente partida de muchos hacia el exilio. En realidad, los músicos de esta generación no formaban un grupo homogéneo, ni ideológica ni artísticamente y, aunque algunos protagonizaron la renovación musical que se produjo en la década de los veinte, no podemos hablar de modernidad en todos ellos; si bien es cierto que encontramos una línea de progresismo musical en los dos Grupos nombrados –de Madrid y Barcelona–, ésta no es la única.

Como señala Casares, “los miembros del 27 son herederos de las fuerzas musicales de signo contrario que conviven en España desde los inicios del siglo”, dos fuerzas musicales antagónicas cuyo principal tema de discusión era el de la tradición o europeización de nuestra música, en “respuesta a esa dialéctica que vivía España entre la renovación estética y científica y la defensa de la tradición y las culturas patrias”; una dialéctica entre lo moderno y lo tradicional “que a la postre va a generar una estructura de tensiones que llega hasta la guerra civil”<sup>58</sup>, como ya se ha comentado.

En efecto, en la España de este período, aparte de las fuerzas renovadoras, también estaban presentes las que seguían apegadas al pasado, donde se incluyen los numerosos compositores que se dedican fundamentalmente al teatro lírico y sus variantes, y que reflejan “otra España musical, involutiva desde el punto de vista estético, pero protagonizada por miembros de la misma generación”<sup>59</sup>; de hecho, el dedicarse o no a ese género marcaba la diferencia. No en vano, Salazar, como gran defensor de la Música Nueva, lo atacó fuertemente desde la crítica, y los integrantes de los Grupos de Madrid y Barcelona lo evitaron<sup>60</sup>.

---

<sup>55</sup> J. de Persia: “La renovación musical...”, p. 427.

<sup>56</sup> M. Palacios: *La renovación musical...*, p. 272.

<sup>57</sup> Emilio Casares Rodicio: “Manuel de Falla y los músicos de la Generación del 27”, en: Paolo Pinamonti (ed.), *Manuel de Falla tra la Spagna e l'Europa. Atti del convegno internazionale di Studi, Venezia, 15-16 maggio, 1987*, Firenze, Leo S. Olschki, 1989, p. 60.

<sup>58</sup> E. Casares Rodicio: “La Generación del 27...”, p. 29.

<sup>59</sup> *Ibíd.*

<sup>60</sup> Una excepción sería la zarzuela *El loro* (1931), compuesta por Gustavo Pittaluga.

Por tanto, como afirma Casares, podemos decir que “la Generación del 27 es un reflejo perfecto de la ruptura de las dos Españas y de la falta de homogeneidad de la propia vida musical de aquellos años”, lo cual se manifestaría claramente en “las luchas por el poder que siguen a la llegada de la Segunda República”<sup>61</sup>.

Lo anterior se refleja perfectamente en los compositores madrileños de la época, en los que existen dos vías importantes de creación: “la que sigue unos presupuestos basados en los tópicos nacionalistas, con fuertes vinculaciones con la zarzuela; y la que se abre a las vanguardias europeas y parte de los presupuestos del arte nuevo”<sup>62</sup>, es decir, la Música Nueva. Esta segunda vía es la escogida por el Grupo de Madrid o Grupo de los Ocho, en el que nos centraremos a partir de ahora<sup>63</sup>.

### 1.5.1. El poder de la crítica musical

Por lo que respecta a la actividad crítica en relación con el Grupo de los Ocho y la Música Nueva, un referente fundamental fue Adolfo Salazar<sup>64</sup>. Hombre de gran cultura, compositor además de crítico y gran dinamizador de la vida musical española<sup>65</sup>, ejerció un importante papel a la hora de “dar a conocer y explicar al público las nuevas aportaciones”<sup>66</sup>, a través de una crítica sustantiva y creadora que no se limitaba a reproducir literalmente lo que sucedía en los conciertos, sino que aportaba su visión y su valoración personal de los fenómenos musicales, llegando a influir en la recepción de las obras<sup>67</sup>.

En este sentido, según la crítica salazariana, era esencial la “defensa del nuevo hacer musical ejemplificado en Falla, Debussy, Stravinsky y Ravel”<sup>68</sup> (más tarde añadiría a Ernesto Halffter como sucesor de Falla), pues “la música española sólo se

---

<sup>61</sup> E. Casares Rodicio: “La Generación del 27...”, p. 30.

<sup>62</sup> M. Palacios: *La renovación musical...*, p. 246.

<sup>63</sup> Nos interesa particularmente el Grupo de Madrid o Grupo de los Ocho porque a él pertenecen Gustavo Pittaluga y Salvador Bacarisse, los dos compositores autores, respectivamente, de las partituras del ballet *La romería de los cornudos* y del espectáculo *La tragedia de Doña Ajada*, las dos obras que se estudian con detenimiento en los capítulos III y IV de esta tesis doctoral.

<sup>64</sup> El otro crítico significativo que apoyó las experiencias de la Música Nueva fue Juan José Mantecón (bajo el seudónimo de Juan del Brezo) desde *La Voz*, a lo que habría que añadir su vertiente compositiva como integrante del Grupo de los Ocho.

<sup>65</sup> Es sintomático, en relación con el cambio social que experimentaron los músicos y la propia música durante esta época, que el gran crítico del período sea un intelectual que reúne en sí las cualidades de compositor, historiador, literato, etc. De hecho, a él se debe en gran medida el peso cultural que adquiere la música durante los años veinte y treinta.

<sup>66</sup> J. de Persia: “La renovación musical...”, p. 424.

<sup>67</sup> Durante la década de los veinte, la crítica musical adquirió una importancia sin precedentes que otorgó al crítico una posición de poder –Salazar es el mejor ejemplo– con respecto a la obra de arte y su recepción. De hecho, el *boom* que comenzó en los años veinte y se mantuvo hasta la Guerra Civil en torno a los integrantes del Grupo de los Ocho, estuvo unido a su labor crítica. Cfr.: Emilio Casares Rodicio: “Adolfo de Salazar y el Grupo de la Generación de la República”, *Cuadernos de Música*, I, 1, (1982), pp. 13-14.

<sup>68</sup> E. Casares Rodicio: “Música y Músicos...”, p. 22.



podía salvar por el camino de lo que entonces era la vanguardia, creación nueva”<sup>69</sup>, que para él se concretaba en esas personalidades.

A propósito, vale la pena citar la carta, firmada por Arconada y publicada por Salazar en *El Sol*, en junio de 1923, en la que, a tenor de los últimos conciertos de música contemporánea que habían tenido lugar, su autor constataba la existencia en España, “como en otros países más prósperos en realizaciones estéticas, [de] un grupo de músicos [...] modernos en orientación y en ejecución”, así como de “un grupo de auditores [...] adaptados a los nuevos aspectos de la música actual, capaces y aptos para recibir las más sorprendentes innovaciones y audacias”, subrayando igualmente “la influencia que algunos de los autores interpretados, críticos de la Prensa diaria y periódica, han tenido en ese grupo, entusiastamente juvenil”<sup>70</sup>.

### 1.5.2. Universalizar lo español

Ese mismo año de 1923 tuvo lugar el estreno, primero en Sevilla en versión de concierto y después en París en su versión escénica, de *El retablo de Maese Pedro* de Manuel de Falla<sup>71</sup>, la primera de las dos obras de este compositor que serán fundamentales dentro de los nuevos planteamientos musicales y estéticos; la segunda, el *Concerto para clave y cinco instrumentos*, comenzado en 1923, se estrenó en Barcelona en 1926. En ellas, Falla realizaba un giro en su producción musical: sin abandonar la línea nacionalista, ésta pasaba de un españolismo andalucista (representado en los ballets *El sombrero de tres picos* o *El amor brujo*)<sup>72</sup> a uno más castellano, donde la fuente de inspiración ya no era la música andaluza, sino fuentes castellanas de siglos anteriores. De igual forma, en otras disciplinas artísticas también aparecen entonces “otros tópicos temáticos que se alejan del tan repetido mundo andaluz”<sup>73</sup>.

Debemos tener en cuenta que, hasta entonces, debido a la tradición de lo andaluz como “el símbolo más exportable de la cultura española” desde el siglo XIX, lo andaluz era visto por nuestros intelectuales como el medio más idóneo “para conseguir la universalidad del lenguaje artístico”<sup>74</sup>. Como la Música Nueva española pretendía ser un lenguaje universal partiendo de los caracteres nacionales (al igual que

---

<sup>69</sup> E. Casares Rodicio: “La música española hasta 1939...”, p. 284.

<sup>70</sup> [César] M[aría] [Muñoz] Arconada: “La vida musical / Una carta abierta.- Las sociedades privadas de música moderna”, *El Sol*, 17-6-1923, p. 6.

<sup>71</sup> Un año más tarde, en 1924, se estrenaría en Madrid la versión de concierto; la versión escénica tendría que esperar hasta 1934 para ser vista en la capital.

<sup>72</sup> En esta línea, dentro de un nacionalismo evolutivo, idealizado, progresista o vanguardista de raíz andaluza (al cual también nos hemos referido en el apartado 1.3 de este capítulo), debemos situar un conjunto de ballets que varios miembros del Grupo de los Ocho –y no solo– componen durante los años veinte y treinta inspirados en los de Falla, y donde los elementos hispánicos se funden con características musicales propias del lenguaje europeo de vanguardia. Un claro ejemplo es *La romería de los cornudos*, al que está dedicado el capítulo III de esta tesis doctoral. Ver también el apartado titulado “La otra vía de la vanguardia: El nacionalismo”, en: M. Palacios: *La renovación musical...*, pp. 459-485.

<sup>73</sup> M. Palacios: *La renovación musical...*, p. 193.

<sup>74</sup> *Ibíd.*

gran parte de la música occidental de aquella época), no es de extrañar que el mismo Salazar considerara en un principio que “la música andalucista era la más perfecta para conjugar el arte nacional y universalizarlo, fin último de los compositores”<sup>75</sup>.

Sin embargo, tras el estreno de *El Retablo* y el *Concerto*, Salazar afirmó “que por fin se había conseguido universalizar lo español” y que “ese sería el verdadero arte español”<sup>76</sup>. Precisamente en ese aspecto (el grado de españolidad de estas obras comparadas con la producción anterior de Falla) se centró el debate de la crítica tras el estreno de ambas. Mientras los críticos conservadores se sentían estéticamente más próximos a las obras anteriores de Falla –de carácter más andalucista– y atacaban su nueva aproximación a lo nacional, los renovadores –entre ellos Salazar– veían en estas nuevas obras un nacionalismo más auténtico, debido al uso de fuentes castellanas. Aún más, tras el estreno del *Concerto*, y aunque algunos críticos dieron a entender que “precisamente por abandonar la inspiración andaluza, [la obra] perdía parte de la fuerza primigenia que invadía las anteriores partituras”<sup>77</sup>, la mayoría vio en ella una “evolución lógica en la carrera del compositor”<sup>78</sup>. Para Salazar –como explica María Palacios–, “la partitura [del *Concerto*] era el resultado de la depuración” del estilo de Falla, “lo que daba lugar a una música más pura, al prescindir de elementos accesorios y locales”, logrando “una mayor universalización del lenguaje sin perder los rasgos hispanos”<sup>79</sup>.

Queda aún por decir que la estética musical de *El Retablo* y el *Concerto* se corresponde con el neoclasicismo<sup>80</sup>, que será fundamental para los compositores del Grupo de los Ocho durante los años veinte. Ambas obras se convirtieron en punto de referencia para estos renovadores porque “el giro neoclásico” de Falla se interpretó como “un paso adelante hacia la modernidad y la universalidad de su música”<sup>81</sup>. Así lo expresaba Stravinsky en sus memorias, al decir que “estas dos obras marcan un progreso indiscutible en el desarrollo de su gran talento [el de Falla], que se ha liberado aquí resueltamente de la tendencia folklorista bajo la cual corría el riesgo de empequeñecerse”<sup>82</sup>.

Por todo lo dicho, desde estos años la música de Falla “se transformó en el verdadero nacionalismo universalista que seguirán los creadores del Grupo de los

---

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 267. Esta dicotomía nacionalismo-universalismo estaba muy presente no solo en el mundo musical, sino también en el de la creación artística e incluso en el de la política.

<sup>76</sup> *Ibid.*

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 271.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 270.

<sup>79</sup> *Ibid.*

<sup>80</sup> Aunque el término *neoclasicismo* es el manejado habitualmente en la historiografía española (a pesar de ser poco utilizado en las fuentes de la época), Ruth Piquer, que lo ha estudiado ampliamente, propone como más adecuado el de *clasicismo moderno*, si bien utiliza el término *neoclasicismo* para mantener la convención establecida. Véase, a propósito: R. Piquer Sanclemente: *Clasicismo moderno, neoclasicismo...*, pp. II, 392-393.

<sup>81</sup> Antonio Gallego: “Poesía y música en el veintisiete”, *Ínsula*, 612 (1997), p. 28.

<sup>82</sup> Igor Stravinsky: *Nuevas crónicas de mi vida*, Buenos Aires, Sur, 1936, pp. 83-84, citado en: A. Gallego: “Poesía y música...”, p. 29.

Ocho”<sup>83</sup>, para quienes el objetivo primordial era unirse “a las corrientes del pensamiento europeo” y hallar así la “solución adecuada a la necesidad de renovar el lenguaje musical español”<sup>84</sup>. Falla les había mostrado cómo hacerlo, por lo que se impusieron la tarea conjunta de continuar su empeño renovador y universalista<sup>85</sup>.

### 1.5.3. El mundo francés como referente

Por otra parte, además de las influencias nacionales, cuyo paradigma era Manuel de Falla<sup>86</sup>, debemos referirnos a las influencias de la música europea en los compositores del Grupo de los Ocho, para quien el modelo fundamental era el mundo francés, representado por Debussy, Ravel y Stravinsky (este último considerado francés a pesar de su origen ruso). El mundo alemán, “la otra gran opción” en relación con la vanguardia de estos años, personificada en Schönberg, influyó en menor medida<sup>87</sup>, aunque algunos compositores del Grupo muestran influencias directas en su obra<sup>88</sup>.

La relación entre Francia y España fue fluida durante los años veinte. Si desde principios de siglo eran normales las peregrinaciones a París de músicos españoles y artistas en general para ampliar su formación, el verdadero “detonante de la unión entre estas dos culturas” lo constituye “la llegada al país de la obra de Claude Debussy”, relación que después “se desarrolla con la música de Ravel y de Stravinsky”<sup>89</sup>, y continúa con las visitas de músicos franceses a España y “los

---

<sup>83</sup> M. Palacios: *La renovación musical...*, p. 274.

<sup>84</sup> E. Casares Rodicio: “Manuel de Falla...”, p. 55.

<sup>85</sup> Cfr.: Rodolfo Halffter: “Manuel de Falla y los compositores del Grupo de Madrid de la Generación del 27”, en: VV. AA, *La Música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca. 1915/1939* [catálogo de exposición], Madrid, Ministerio de Cultura, 1986, p. 38.

<sup>86</sup> Entre las referencias nacionales del Grupo de los Ocho, María Palacios también hace hincapié, aparte de Manuel de Falla, en la importancia de Óscar Esplá, cuya música se encuentra en muchos aspectos a caballo entre la Generación de los Maestros (a la que pertenece cronológicamente) y la de los jóvenes compositores del Grupo de los Ocho, en los que influyó principalmente por su estilización de lo popular. Sin embargo, su densa y romántica orquestación lo aleja de la estética característica de la Música Nueva. Ver: M. Palacios: *La renovación musical...*, pp. 253-262.

<sup>87</sup> Schönberg era un compositor casi desconocido cuando sus obras comenzaron a interpretarse en Madrid en los años veinte. Frente a Barcelona, donde su música se conocía algo más y tuvo mayor repercusión (el caso de Robert Gerhard), en la capital solo eran conocidas sus facetas postromántica y atonal-expresionista, aunque para esa fecha ya había creado el sistema dodecafónico. Menospreciado incluso por partidarios de la Música Nueva, Schönberg representaba para ellos el mundo alemán, postromántico y cromático que rechazaban, opuesto a la claridad y sencillez que defendían. Por otra parte, su modernidad tampoco gustaba a los seguidores madrileños del romanticismo alemán, así que no es de extrañar que su obra apenas se programase en los conciertos, aunque sí apareció con frecuencia en revistas especializadas. Ver: M. Palacios: *La renovación musical...*, pp. 235, 245-252.

<sup>88</sup> Así ocurre en *Naturaleza Muerta* (1922) de Rodolfo Halffter y *Alba* (compuesta en 1922, pero estrenada en 1928) de Fernando Remacha. Sobre estas obras, véase: M. Palacios: *La renovación musical...*, pp. 279-290.

<sup>89</sup> *Ibíd.*, p. 219.

numerosos conciertos de la nueva música española que a lo largo de estos años se hicieron en París”<sup>90</sup>.

La entrada de la obra de Debussy, que se había producido en la década de los diez (provocando una gran discusión en la crítica –la más polémica después de Wagner– a favor y en contra de su música), supuso la llegada del impresionismo a España y, por tanto, de la vanguardia. Así lo comprendieron Falla y Salazar: el primero dijo en 1915 en referencia a Debussy (en una conferencia en el Ateneo de Madrid, publicada bajo el título “Introducción al estudio de la Música Nueva”), “que de su obra ha partido de una manera definitiva el movimiento innovador del arte sonoro”<sup>91</sup>; para el segundo, “la revolución debussista” constituía “la primera fase del cambio”<sup>92</sup> y “el camino que marcha a lo futuro”<sup>93</sup>.

Efectivamente, Debussy suponía una importante transformación para la música española, “tanto en el concepto de la obra de arte, como en los cambios dentro de la propia técnica musical”<sup>94</sup>, sobre todo en lo que a la emancipación del timbre se refiere. Su concepción de una música sencilla, clara, transparente (elementos que aparecen frecuentemente para referirse a la Música Nueva compuesta por los Ocho), generó “la idea de música pura o de arte como fin en sí mismo, aún no presente en sus obras pero ya bajo esa línea evidente”<sup>95</sup>. De esta manera, el impresionismo surgía, para Salazar, como reacción a la grandiosidad romántica, partía de enfatizar los pequeños detalles y su música debía ser interpretada por pequeñas agrupaciones<sup>96</sup>, lo que muestra una preferencia por la música de cámara que también se da en el neoclasicismo.

El otro compositor esencial dentro del impresionismo y junto a Debussy es Ravel, quien, “con su estética y su personalidad” –como señala María Palacios–, “es el compositor europeo más afín a la Música Nueva”<sup>97</sup>. Esto se debe, sobre todo, a que la nueva música recoge el humorismo y la ironía, la vuelta al pasado y la huida de la música romántica en busca de un lenguaje musical puro que encontramos en sus obras<sup>98</sup>. No en vano, en la música de Ravel presentada esos años en Madrid están presentes –nos dice Palacios– casi todas las características de la nueva estética: el

---

<sup>90</sup> E. Casares Rodicio: “La música española hasta 1939...”, p. 291.

<sup>91</sup> Citado en: E. Casares Rodicio: “Música y Músicos...”, p. 28.

<sup>92</sup> Adolfo Salazar: *Música y músicos de hoy*, Madrid, Editorial Mundo Latino, [1928], p. 74, citado en: M. Palacios: *La renovación musical...*, p. 222.

<sup>93</sup> Adolfo Salazar: “La vida musical / Ricardo Strauss y su posición en el arte contemporáneo”, *El Sol*, 11-3-1925, p. 2.

<sup>94</sup> M. Palacios: *La renovación musical...*, p. 222.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 225.

<sup>96</sup> Cfr.: *Ibid.*, pp. 195-196.

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 235.

<sup>98</sup> Cfr.: *Ibid.*, p. 227.

nacionalismo idealizado (*Rapsodia española*)<sup>99</sup>, el neoclasicismo (*Le Tombeau de Couperin*), o la ironía y caricatura (*Bolero*)<sup>100</sup>.

Si bien las obras de Debussy y Ravel fueron muy mal acogidas en sus primeros estrenos en Madrid, eso cambió a comienzos de los veinte, que es cuando “Salazar daba la batalla impresionista por terminada y por supuesto, ganada”<sup>101</sup>. Desde entonces, ambos empezaron a ser asumidos por la crítica más avanzada y su obra comenzó a ser asimilada en la capital, influyendo además en las obras tempranas del Grupo de los Ocho<sup>102</sup>.

Sin embargo, y aunque estos compositores no abandonaron el impresionismo, lo cierto es que la estética que se impuso durante la década de los veinte fue la neoclásica –que convivió con la anterior–<sup>103</sup>, pasando a ser Stravinsky el principal referente europeo en la composición musical, pero visto, en la mayoría de los casos, a través del prisma falliano. Stravinsky se convirtió entonces para Salazar “en el nuevo campo de batalla”, y es él quien fundamentalmente “va a lanzar la estética stravinskiana sobre nuestro país”<sup>104</sup>.

El neoclasicismo en España, como no podía ser de otra manera y al igual que ocurrió con el impresionismo, fue a la hispana. Si bien Stravinsky estaba en el trasfondo, Falla fue quien inició realmente la línea neoclásica española con *El Retablo* y el *Concerto*, las cuales, como dijimos, se convierten en modélicas para los miembros del Grupo de los Ocho. Junto a ellas hay que destacar la *Sinfonietta* de Ernesto Halffter (miembro del Grupo), obra que seguía de lleno la línea neoclásica iniciada por Falla, y la cual (estrenada dos años después de recibir el Premio Nacional de Música en 1925) se convirtió, tanto por su lenguaje como por su acogida y repercusión (gracias en gran medida al apoyo incondicional de Salazar), en paradigma de la Música Nueva y del neoclasicismo, estética que aparecía ya definida a mitad de los años veinte<sup>105</sup>.

---

<sup>99</sup> A propósito de ese nacionalismo idealizado, progresista o vanguardista (ver también la nota 72), vale la pena subrayar que se produjeron influencias recíprocas entre los dos compositores franceses impresionistas y los compositores españoles, pues nuestra cultura también influyó en las partituras de los primeros. El nuevo concepto del nacionalismo español que representan obras como “Iberia” (dentro de *Imágenes para orquesta*, 1905-1912) de Debussy y la *Rapsodia española* (1908) de Ravel, es saludado por la crítica de vanguardia y por compositores como Falla como el tipo de españolismo que deben lograr los compositores españoles, donde lejos de copiar fielmente el folklore, el mundo español debe servir solo como reflejo en las partituras. Este tratamiento de lo español se relaciona estrechamente con el tipo de nacionalismo que desarrollan los compositores del Grupo de los Ocho.

<sup>100</sup> Ver: M. Palacios: *La renovación musical...*, p. 235.

<sup>101</sup> E. Casares Rodicio: “Música y Músicos...”, p. 27.

<sup>102</sup> Sobre aquellas partituras del Grupo de los Ocho que responden a un lenguaje impresionista, véase: M. Palacios: *La renovación musical...*, pp. 290-302.

<sup>103</sup> Durante esos años aparecieron partituras tanto afines al impresionismo como al neoclasicismo, llegando a confluir características de ambas estéticas en una misma obra, lo cual es un ejemplo del gran eclecticismo existente en la producción musical del Grupo de los Ocho durante los veinte. Ver: M. Palacios: *La renovación musical...*, pp. 443-459.

<sup>104</sup> E. Casares Rodicio: “Música y Músicos...”, p. 30.

<sup>105</sup> Véase el análisis de las obras del Grupo de los Ocho que siguen esa estética, incluido el de *Sinfonietta*, en: M. Palacios: *La renovación musical...*, pp. 302-442.

Es cierto que el impresionismo, como hemos visto, ya había introducido importantes cambios en la concepción del arte y la música en España, puesto que la autonomía del valor tímbrico con su recreación en los detalles sonoros suponía un rechazo a la grandiosidad romántica y conducía a la música por el camino de la música pura: música entendida como objeto sonoro per se, “liberada de la obligación de servir de vehículo para la expresión subjetiva del compositor”<sup>106</sup>. Sin embargo, la idea de pureza (con su tendencia a la simplificación y condensación del material, eliminando grandes masas y con preferencia por las agrupaciones camerísticas)<sup>107</sup> no se alcanzó realmente hasta la aparición del neoclasicismo stravinskiano, en el que sobresalía además la mirada al pasado<sup>108</sup>, así como una inclinación sin precedentes a la simplicidad e intrascendencia de la música con toques de ironía y humor, lo cual habría que poner en relación con el aspecto lúdico presente en dicha estética musical.

Esta estética neoclásica, que hallamos “en gran parte de las manifestaciones artísticas de vanguardia de los años 20”<sup>109</sup>, fue la que más interesó al Grupo de los Ocho en esos años y, de hecho, se ajustaba bastante a la estética de la Música Nueva que ellos compusieron<sup>110</sup>, como quedó reflejado en la conferencia-concierto pronunciada por Pittaluga en la Residencia de Estudiantes (institución que prestó una particular atención a la Música Nueva<sup>111</sup>) el 29 de noviembre de 1930. Este acontecimiento se considera el nacimiento del Grupo como tal<sup>112</sup>, aunque no se trate

---

<sup>106</sup> R. Halfpfer: “Manuel de Falla...”, p. 39.

<sup>107</sup> Al igual que ocurrió en la Música Nueva y en el Arte Nuevo, vale la pena señalar que muchos escritores de los años veinte, fieles a los postulados vanguardistas, también emprendieron la búsqueda de la esencia y se esforzaron en crear un arte puro. Estimulados por Ramón Gómez de la Serna —entre otros—, con sus greguerías y primeros relatos, se opusieron a la expresión de lo retórico, subjetivo, íntimo y trascendente, y despreciaron los grandes temas literarios (que al máximo eran usados bajo un prisma humorístico), pues consideraban que así la literatura se purificaba y se convertía en una actividad cuyo fin era ella misma. Véase: Arturo Ramoneda: *Antología del cuento español*, Madrid, Alianza Editorial, 1999, pp. 31-32.

<sup>108</sup> Se trata de una nueva posición ante la historia de la música, pues toda ella es susceptible de ser usada por el compositor, que se inspira en períodos anteriores al romanticismo, sobre todo en las fuentes históricas del XVIII, como Scarlatti y Soler, pero no solo. Este estudio de la música del pasado (con la adopción de sus formas, pero mediante tratamientos actualizados), permitía a los compositores españoles renovar su lenguaje musical, purificarlo y romper con la tradición romántica, cuyos ideales —según ellos— habían contaminado dicho lenguaje, provocando la pérdida de su verdadera esencia. Ruth Piquer matiza esta cuestión (de hecho pueden aparecer rasgos románticos en las partituras) y analiza la paradójica dicotomía clásico-romántico en: *Clasicismo moderno, neoclasicismo...*, pp. 235-256. Este mismo fenómeno de retorno al pasado se estaba produciendo contemporáneamente en la literatura y las bellas artes.

<sup>109</sup> M. Palacios: *La renovación musical...*, p. 241.

<sup>110</sup> Las características del lenguaje musical de la Música Nueva compuesta por el Grupo de los Ocho aparecen descritas pormenorizadamente por María Palacios en: *La renovación musical...*, pp. 275-278, y serán comentadas en los capítulos III y IV al analizar la música de las dos obras que estudiamos en esta tesis: *La romería de los cornudos* y *La tragedia de Doña Ajada*.

<sup>111</sup> Véase: Jorge de Persia: “La música en la Residencia de Estudiantes”, en: VV. AA, *La Música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca. 1915/1939* [catálogo de exposición], Madrid, Ministerio de Cultura, 1986, pp. 47-63; M. Palacios: *La renovación musical...*, pp. 114-119.

<sup>112</sup> Ver nota 9.

de un nacimiento real, ya que, en verdad, culminaba así “una etapa fructífera y de renovación del lenguaje musical, que sucedió en los años 20”, ya que de esta década datan “la mayor parte de las principales obras de los compositores del Grupo”<sup>113</sup> (incluyendo las dos partituras que se estudian en esta tesis doctoral), si bien muchas “no encontraron la infraestructura suficiente para su estreno hasta la década de 1930”<sup>114</sup>.

En efecto, durante los años treinta, con la proclamación de la Segunda República, estos compositores se dedicaron sobre todo, aparte de a la gestión y a la crítica musical, a mostrar sus obras en público. Recordemos que el entorno era entonces más favorable gracias a la defensa de la música que llevó a cabo el gobierno republicano, el cual, convencido de la importancia social de aquélla, emprendió una serie de proyectos que bien podrían denominarse “de política musical” —afirma Emilio Casares—, logrando elevar la situación de la música a preocupación de Estado<sup>115</sup>. Con la posterior Guerra Civil llegaría la desmembración del Grupo de los Ocho, cuyo desenlace supuso el exilio para la mayor parte de sus integrantes.

A modo de conclusión, podemos decir que el Grupo de los Ocho madrileño es un reflejo de cómo la vanguardia musical penetró en España a través, fundamentalmente, de tres estéticas que definen, durante el primer tercio del siglo XX y solapándose en ocasiones, la creación musical en nuestro país desarrollada con una vocación renovadora, esto es, la *Música Nueva*. Nos referimos al nacionalismo vanguardista, el impresionismo y el neoclasicismo (siendo el nacionalismo una constante, con Manuel de Falla como paradigma), y entroncando las tres con aquellos movimientos musicales en boga en la Europa de entonces; sin olvidarnos de otras vanguardias europeas más transgresoras que no tuvieron apenas seguidores en nuestro país, justificando a la postre un posible cuestionamiento de la existencia de una verdadera vanguardia musical en la España de estos años, aceptable solo desde la perspectiva española.

---

<sup>113</sup> M. Palacios: *La renovación musical...*, p. 11

<sup>114</sup> *Ibíd.*, p. 71.

<sup>115</sup> Cfr.: E. Casares Rodicio: “Música y Músicos...”, pp. 32-33.

## 2. La renovación plástica española o el Arte Nuevo: emulando lo foráneo desde el *interior*

### 2.1. Una operación de importación con ecos autóctonos

Durante las primeras décadas del siglo XX, las artes plásticas españolas intentaron emular el fenómeno de la vanguardia plástica extranjera, aunque habría que hablar más bien (como apuntábamos a propósito de la música) “no tanto de ‘vanguardia’ cuanto de ‘renovación’ de las artes plásticas en España”<sup>116</sup>. Si bien es cierto que hubo artistas individuales españoles cuyo vanguardismo es incuestionable, no podemos incluirlos en el seno de una vanguardia como es entendida en el resto del continente europeo, es decir –señala Vicente Jarque–, “como un tejido relativamente bien articulado de movimientos artísticos radicales, dotados de un mínimo de autoconciencia [...] provistos de sus propias instancias de organización, de difusión y de distribución”; ya que, en España, las iniciativas colectivas de vanguardia se desarrollaron por lo general en forma de “reacciones básicamente miméticas, como una suerte de acumulación difusa de los acontecimientos estéticos que [...] se atisbaban al otro lado de la frontera [...] [y] como una suma de sucesivos esfuerzos fundamentalmente aislados [...] y casi siempre efímeros, carentes de continuidad”<sup>117</sup>.

En efecto, a la hora de realizar esta operación de importación, no se llevó a cabo –explica Jaime Brihuela– de forma ortodoxa o integral, sino que “*se importan indiscriminadamente elementos icónicos, presupuestos teóricos, mecanismos de difusión, actitudes de la práctica artística [...], etc.*, que son incorporados, fragmentariamente, a una unidad determinada de la vanguardia española”<sup>118</sup>. Por ello, resulta una tarea muy difícil, y prácticamente inútil desde el punto de vista metodológico, realizar una distinción nítida de las distintas tendencias a la manera en que se hace normalmente en el plano europeo. Además, Brihuela afirma que “*en la producción artística de la vanguardia española no hay ‘ismos’*. [Pero] encontramos vestigios de todos ellos, no sólo procedentes de la importación a que hemos aludido, sino incluso en los formulables a partir de configuraciones de origen autóctono”<sup>119</sup>.

Precisamente, es esta “experiencia de vinculación con lo moderno [europeo] realizada por las artes plásticas desde el *interior* de la geografía española”<sup>120</sup>, entre 1917 y 1936 aproximadamente, lo que entendemos por Arte Nuevo, término al que ya aludíamos en el apartado 1.1 de este capítulo por su analogía con la expresión Música Nueva. Y al igual que ocurría con esta última, tampoco en el Arte Nuevo se llegaron a producir –en palabras de Eugenio Carmona– “propuestas de vanguardia en sentido *fuerte* del concepto, ni fueron muchas las actitudes que propiciaron un cambio

---

<sup>116</sup> Vicente Jarque: “La vanguardia artística en España. Apología de un fracaso”, en: Javier Pérez Bazo (ed.), *La vanguardia en España. Arte y literatura*, París, C.R.I.C. & Ophrys, 1998, p. 373.

<sup>117</sup> *Ibíd.*

<sup>118</sup> Jaime Brihuela: *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales (Las vanguardias artísticas en España: 1910-1931)*, Madrid, Ediciones Cátedra, S. A., 1979, p. 75.

<sup>119</sup> *Ibíd.*, pp. 77-78.

<sup>120</sup> E. Carmona y M. D. Jiménez-Blanco: “Creadores del *arte...*”, pp. 9-10.



profundo en el sentido de la artisticidad. El Arte Nuevo siempre vivió pegado a la noción heredada de obra de arte, incluso a las nociones de pintura y escultura transmitidas por el sistema de las Bellas Artes”<sup>121</sup>. No obstante, y aunque se trate de una importación fragmentaria y poco rigurosa, el hecho diferenciador de nuestra vanguardia plástica no debe verse como negativo, puesto que dio lugar a un fenómeno particularmente productivo que contribuyó cualitativamente al desarrollo de la vanguardia internacional<sup>122</sup>, y en el que la influencia foránea se hizo ricamente compatible con componentes asentados en nuestra tradición, algo que también explicábamos a propósito de la renovación musical.

En estos procesos jugó un papel fundamental la actividad de los artistas españoles, que no solo viajaban sino que llegaron a afincarse en el extranjero, sirviendo de enlace con las nuevas tendencias del arte europeo. Asimismo, fue esencial la presencia de las vanguardias extranjeras en nuestro país, como las exposiciones de Dalmau en Barcelona, la inclusión de textos extranjeros en nuestras revistas o los contactos de *Gaceta del Arte* con los surrealistas franceses. De hecho, a imitación de la experiencia extranjera, la vanguardia plástica española utilizó los mismos cauces de difusión: la noción de grupo (un ejemplo sería —a pesar de su carácter ocasional— los Ibéricos, de los que hablaremos posteriormente), las revistas, las exposiciones, los actos (incluyendo conferencias como las del Ateneo de Madrid o las de la Residencia de Estudiantes en la misma ciudad<sup>123</sup>), etc. Junto a todo ello, hay que destacar la labor de la prensa diaria a la hora de establecer el contacto entre los sucesos de la vanguardia y la sociedad, a la vez que es imprescindible ese conglomerado de objetos cotidianos y publicitarios que va penetrando en la vida diaria y que, “como en el resto del mundo, tal vez constituye la verdadera transformación de la cultura visual de la España de estos años”<sup>124</sup>.

Por otro lado, una de las diferencias claras que encontramos con respecto a Europa es que la identidad entre la ideología escrita y la que se desprende de las manifestaciones icónicas equivalentes, carece en nuestras vanguardias artísticas de

---

<sup>121</sup> Eugenio Carmona: “Los años del ‘arte nuevo’. La Generación del 27 y las artes plásticas”, en: Cristóbal Cuevas García y Enrique Baena (eds.), *El universo creador del 27. Literatura, pintura, música y cine. Actas del X Congreso de Literatura Española Contemporánea, celebrado los días 11, 12, 13, 14 y 15 de noviembre de 1996 en la Universidad de Málaga*, [Málaga], Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, 1997, p. 87.

<sup>122</sup> Como ejemplo podríamos citar el hecho de que fueran españoles, aunque instalados en París, los que protagonizaron corrientes tan importantes para la pintura del siglo XX como el cubismo o el surrealismo. Cfr.: V. Jarque: “La vanguardia artística en España...”, p. 372.

<sup>123</sup> La Residencia de Estudiantes, que había sido promovida por la Institución Libre de Enseñanza, llevó a cabo una actividad incomparable. Por ella pasaron insignes figuras de las letras, las artes y las ciencias de la Europa de la época, y en ella residieron o participaron las principales figuras de nuestra intelectualidad, preocupadas y comprometidas con la renovación de España. Allí se encontraron, entre otros: Federico García Lorca, Salvador Dalí, Luis Buñuel, José Moreno Villa, Emilio Prados, o Pepín Bello. La coincidencia de todas estas personalidades, de suma importancia para la vanguardia española, hizo de la Residencia un lugar de encuentro de inquietudes artísticas, humanistas y científicas, y de proyección del apogeo cultural de la época. Sirva como ejemplo el hecho de que, entre 1920 y 1927 aproximadamente, constituye el núcleo del que irradia y en el que converge el protosurrealismo madrileño.

<sup>124</sup> J. Brihuega: *Manifiestos, proclamas, panfletos...*, p. 81.

una relación tan coherente como la que encontramos en los movimientos extranjeros. Del mismo modo, es también muy difusa la relación entre las manifestaciones plásticas y las literarias, aunque en ocasiones operen paralelamente, como ocurre con el ultraísmo o algunas opciones surrealistas. Igualmente, se observa una militancia múltiple: una increíble versatilidad por parte de nuestros artistas, críticos, literatos e intelectuales, ya que es habitual que se repitan los mismos nombres en las diferentes irrupciones vanguardistas aunque el programa difiera, lo que se traduce frecuentemente en una falta de continuidad de las experiencias comenzadas, cuyas manifestaciones icónicas y teóricas son puramente provisionales<sup>125</sup>.

## 2.2. Primeros esfuerzos renovadores

Por lo que respecta al contexto artístico al que habrían de enfrentarse los primeros esfuerzos de renovación, éste ofrecía una gran resistencia debido sobre todo a la fuerza de los regionalismos y los nacionalismos (sirva como ejemplo el *noucentisme* catalán, en el que cristalizarían las versiones vernáculas del modernismo y del naturalismo)<sup>126</sup>, representativos de las orientaciones más o menos académicas, principalmente en el ámbito de la pintura y muy del gusto de la burguesía. De hecho, durante las dos primeras décadas del siglo XX, e incluso hasta más tarde, las artes plásticas en España estuvieron determinadas por los intereses particulares de esta clase social, única clientela posible al margen de las débiles y fortuitas iniciativas por parte del Estado.

Pese a lo poco favorable de dicho contexto, la conciencia vanguardista encontraría la manera de introducirse en España. Fue fundamental al respecto el papel como precursor desempeñado por Ramón Gómez de la Serna, quien actuó como gran catalizador y logró persuadir a sus allegados acerca de la necesidad de abrir la experiencia a nuevas configuraciones. Desde 1915 lo encontramos presidiendo las célebres tertulias del madrileño Café Pombo, por el que pasarán casi todos los personajes representativos de la cultura de esos años.

Sin embargo, el auténtico centro de renovación del arte español no se encontraba por aquel entonces en Madrid sino en Barcelona, a la que Guillermo Díaz-Plaja consideraba “la torre de vigía de Europa; el paso obligado de todas las novedades estilísticas del Viejo Continente”<sup>127</sup>. Fue en dicha ciudad, en 1912 y en las Galerías Dalmau<sup>128</sup>, donde tuvo lugar la primera exposición cubista celebrada en España (con obras de Albert Gleizes, Juan Gris, Marie Laurencin, Henri Le Fauconnier, Jean Metzinger o Marcel Duchamp), seguida de otra sobre arte polaco contemporáneo, en

---

<sup>125</sup> Véase: *Ibid.*, pp. 79-80.

<sup>126</sup> Ver, a propósito: V. Jarque: “La vanguardia artística en España...”, pp. 64-65.

<sup>127</sup> Guillermo Díaz-Plaja: *L'avantgardisme a Catalunya*, Barcelona, La Revista, 1932, p. 15, citado en: Lucía García de Carpi: *La pintura surrealista española (1924-1936)*, Madrid, Ediciones Istmo, 1986, p. 63.

<sup>128</sup> El marchante Joseph Dalmau fue una figura clave dentro del proceso vanguardista en lo que a pintura se refiere. A través de su galería en Barcelona llevó a cabo una brillante labor expositiva, dando a conocer los movimientos más importantes (prácticamente era el único canal de acceso medianamente regular en los inicios), a la vez que proyectaba hacia Europa a pintores como Dalí y Miró.

la que se entremezclaban, entre otras, tendencias *fauves*, expresionistas, simbolistas o cezannianas<sup>129</sup>. También en Barcelona, sobre todo a partir de 1916 y debido a la neutralidad española durante la Primera Guerra Mundial, se reunió un grupo de artistas europeos de vanguardia que huían del conflicto bélico, entre los que se encontraban Robert y Sonia Delaunay, Gleizes, Laurencin, Olga Sacharoff o Francis Picabia. La actividad de este grupo cristalizó en 1917 en el lanzamiento de *391*, revista dirigida por Picabia con la que continuaba empresas dadaístas anteriores y cuya redacción se localizaba en Dalmau. Desde aquel año, la vanguardia catalana contaría con otras dos revistas de mayor influencia en el desarrollo del Arte Nuevo en España: *Un enemic del poble* y *Troços*, que contenían ilustraciones de artistas de vanguardia y cuya vida fue intensa pero efímera.

Con todo, no fue hasta la primera posguerra cuando empezaron a surgir en Cataluña verdaderos síntomas de ruptura en todos los ámbitos de la cultura, a lo que contribuyó la influencia de los artistas refugiados, así como el cambio emocional tras el armisticio. En 1918, las Galerías Dalmau presentaban la primera exposición individual de Miró. Contemporáneamente, el uruguayo Joaquín Torres-García (hijo de padres catalanes y afincado en Cataluña, quien se revelaría posteriormente como uno de los más activos animadores de toda clase de iniciativas de vanguardia), comenzaba a desprenderse de los influjos clasicistas del *noucentisme* y, junto a su compatriota Rafael Barradas (también de origen español), se interesaba por las posibilidades de lo que Barradas bautizó como *vibracionismo*, “un *ismo* de síntesis, un poco a caballo entre el Cubismo, el Futurismo y el Constructivismo abstracto”<sup>130</sup>, que para Brihuega constituye “el primer intento de formular una presencia ‘ísmica’ en el panorama artístico español”<sup>131</sup>. Asimismo, 1918 fue también un año pródigo en lo referente a la formación de grupos artísticos catalanes, pero sin que podamos hablar todavía de movimientos de vanguardia en el sentido con que ya puede aplicarse el término al resto de Europa.

---

<sup>129</sup> Véase: Jaime Brihuega: *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936*, Madrid, Ediciones Istmo, 1981, p. 176. Entre los participantes en esa exposición, Brihuega nombra a “Josep Pankiewicz”, añadiendo que cree que se trata en realidad de Marjan Paszkiewicz (quien participaría posteriormente en el movimiento ultraísta), dado que en España –explica Brihuega– el apellido de este último aparece frecuentemente con errores de grafía. Sin embargo, se trata en realidad de dos figuras distintas: Józef (y no “Josep”) Pankiewicz (1866-1940) y Marjan Paszkiewicz (¿-?).

<sup>130</sup> V. Jarque: “La vanguardia artística en España...”, p. 377. Aunque no fue teorizado de forma sistemática, el vibracionismo, cuya concepción estética fue propuesta por Barradas, está presente en gran parte de su obra entre 1917 y 1919, enlazando “casi sin solución de continuidad con un cubismo dinámico, luego sustituido por un fauvismo expresionista muy peculiar que él mismo denominó ‘Clownismo’”. Jaime Brihuega: “Redes, puntos, sinusoides, cruces... Moreno Villa y la signica visual de la vanguardia”, en: VV. AA., *José Moreno Villa. Pinturas y dibujos. 1924-1936* [catálogo de exposición], Sala de Exposiciones del Palacio Episcopal, Málaga, abril-mayo, 1999, [Sevilla], Consejería de Cultura; [Málaga], Unicaja Fundación, [1999], p. 31n.

<sup>131</sup> J. Brihuega: *Manifiestos, proclamas, panfletos...*, p. 37. Este estilo vibracionista sedujo a Gregorio Martínez Sierra y lo indujo a contratar a Barradas para trabajar en su Teatro de Arte (ver el apartado 3.5 de este capítulo). Cfr.: Andrés Peláez Martín: “El arte escénico en la Edad de Plata”, en: Javier Huerta Calvo (dir.), *Historia del teatro español: Del siglo XVIII a la época actual*, Madrid, Gredos, 2003, vol. II, pp. 2212-2213.

En cuanto a Madrid, aunque se mantenía la costumbre de considerar la capital como meta obligada para la consagración, el panorama de las artes plásticas era desolador, influido por el peso de los certámenes oficiales, que perpetuaban un tipo de pintura de carácter caduco y que muy poco tenía que ver con la renovación estética que se estaba produciendo en otros ámbitos de la cultura. No obstante, encontramos una serie de hechos aislados que han de considerarse como tímidos intentos de renovación. En este sentido, habría que destacar la Exposición de Pintores Íntegros en 1915 en el Salón de Arte Moderno, organizada por Ramón Gómez de la Serna, quien brindaba por primera vez al público madrileño la oportunidad de acercarse al cubismo<sup>132</sup>. Igualmente, debemos mencionar la exposición de Celso Lagar con su pintura *planista* en 1917, así como el regreso a Madrid, en 1918, de Daniel Vázquez Díaz, quien traía no solo su propia pintura, en la línea del postcubismo, sino que transmitía un profundo conocimiento de lo que se estaba gestando en París. Otro hecho de notables repercusiones en 1918 fue la aparición del Manifiesto Ultraísta, que “constituye el primer *modelo de grupo propugnador de lo nuevo* tal y como no se había producido hasta ahora en España”<sup>133</sup> y en el que participaron, fundamentalmente, el matrimonio Delaunay, Barradas, Vázquez Díaz, Norah Borges, Francisco Bores, y los polacos Władysław Jahl y Marjan Paszkiewicz; todos, a pesar de sus diferencias, “transmitían la voluntad de sintetizar recursos de los primeros ismos europeos”<sup>134</sup>.

Sin embargo, hay que tener en cuenta, como ha señalado Carmona, que “dado que la recepción madrileña de los primeros ismos fue [...] tardía, su desarrollo vino a coincidir con el desarrollo de su alternativa, esto es, con el llamado *retorno al orden*”<sup>135</sup>, un renacimiento del espíritu clásico que adoptó las denominaciones de *nuevo clasicismo*, *renacimiento clásico*, *neoclasicismo*, *vuelta al orden* o *llamada al orden*, que se produjo en Europa durante la segunda y tercera década del siglo XX entre artistas de vanguardia y no solo, y que suponía un retorno a la figuración y al realismo en contraste con el período de intensa experimentación anterior a la Primera Guerra Mundial.

De esta manera, podemos decir que entre 1917 y 1925, años que coinciden con el que se considera el “primer momento del *arte nuevo* —o de la renovación plástica española—”, el epicentro madrileño “se caracterizó por la convivencia entre las posiciones plásticas derivadas del novecentismo, de la vanguardia [como tal] y del *retorno al orden*”<sup>136</sup>, que, si bien era una posición “de actualidad”, no puede considerarse

---

<sup>132</sup> Véase: J. Brihuega: *Las vanguardias artísticas en España...*, pp. 183-184.

<sup>133</sup> J. Brihuega: *Manifiestos, proclamas, panfletos...*, p. 38.

<sup>134</sup> E. Carmona: “Los años del ‘arte nuevo’...”, p. 90. Vale la pena mencionar el que sería, ya en enero de 1921, el principal acto ultraísta en Madrid: la velada del parque Parisiana. Consistió en un recital poético, en español y en francés, de los poetas principales del grupo, interviniendo también el compositor Juan José Mantecón, que comentaba interpretaciones al piano de música moderna, así como los pintores Vázquez Díaz, Jahl y Paszkiewicz, disertando este último sobre pintura moderna. Cfr.: J. Crispin: *La estética de las generaciones...*, p. 32.

<sup>135</sup> Eugenio Carmona: “Vázquez Díaz y el primer momento del *arte nuevo*. 1917-1925”, en: VV. AA., *Vázquez Díaz en las colecciones Mapfre*, [Madrid], Fundación Mapfre, [2006], p. 11.

<sup>136</sup> *Ibid.* Sobre el novecentismo, ver: R. Piquer Sancllemente: *Clasicismo moderno, neoclasicismo...*, pp. 49-67, dentro del capítulo titulado “La confluencia de novecentismo y vanguardia en España (1906-1939)”. Sobre la coexistencia de la vanguardia y del retorno al orden en la creación española que seguía la actualidad europea —el Arte Nuevo— hasta 1927, véase: E. Carmona: “Los años del ‘arte

“de vanguardia” propiamente dicha<sup>137</sup>, y el cual careció en España “de la complejidad teórica y del alcance visual e intelectual de los casos francés, italiano y alemán”<sup>138</sup>.

### 2.3. En el horizonte de la renovación plástica: los intercambios con París

Durante los años veinte, la vanguardia española estuvo marcada por los constantes intercambios con París debido a una corriente migratoria hacia la capital francesa<sup>139</sup>, lo cual, lejos de suponer una ruptura de los contactos con la vida artística en España, sirvió como fuente de experiencias de primera mano. El frecuente retorno de muchos artistas para pasar temporadas en nuestro país, su participación en las exposiciones y su labor como ilustradores en revistas culturales, junto con el magisterio de Picasso, trajo como consecuencia —en palabras de Vicente Jarque— “la consagración de una modernidad pictórica básicamente dispersa, pero bastante sesgada hacia una suerte de postcubismo difuso [...], eventualmente aderezado con elementos postcézannianos, *fauves*, futuristas o de tendencia abstracta”, esto es, “un eclecticismo cuya patente e inevitable inconsistencia teórica no impidió la producción de una buena cantidad de excelente pintura”<sup>140</sup>.

Un año que suele considerarse clave en el desarrollo de la vanguardia plástica en España es 1925, en el que coincidieron algunos eventos significativos que confirmaban “la *naturalización* de la vanguardia como un fenómeno consumado y asumido por las instancias culturales más conscientes”<sup>141</sup>. En primer lugar, hay que destacar el que para Brihuega es “uno de los hechos que vertebran la historia de las actitudes de vanguardia de la España anterior a la guerra civil”<sup>142</sup> y que García de Carpi considera “punto de arranque de la renovación artística madrileña”<sup>143</sup>: la gran Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos (ESAI) celebrada en mayo en el Palacio de Exposiciones del Retiro. La muestra incluía un manifiesto cuyos firmantes<sup>144</sup>, sedientos de “afán de conocimiento y de cultura”, pretendían encontrar

---

nuevo?...”, pp. 92-101; Eugenio Carmona: “El ‘arte nuevo’ y el ‘retorno al orden’ 1918-1926”, en: VV. AA., *La Sociedad de Artistas Ibéricos y el arte español de 1925* [catálogo de exposición], Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; Barcelona, Àmbit Servicios Editoriales, S. A., [1995], pp. 47-58.

<sup>137</sup> Cfr.: E. Carmona: “El ‘arte nuevo’ y el ‘retorno al orden’...”, p. 49.

<sup>138</sup> *Ibíd.*, p. 56.

<sup>139</sup> Durante las dos primeras décadas del siglo XX, se habían establecido en París: Julio González, Picasso, Vázquez Díaz, Juan Gris, Hernando Viñes o María Blanchard. Ya en los veinte, se trasladaron a la capital francesa, durante unos años o de forma definitiva, y con largas estancias en España alguno de ellos: Miró, Ismael González de la Serna, Luis Fernández, Pancho Cossío, Manuel Ángeles Ortiz, José María Ucelay, Joaquín Peinado o Francisco Bores.

<sup>140</sup> V. Jarque: “La vanguardia artística en España...”, p. 378.

<sup>141</sup> *Ibíd.*

<sup>142</sup> J. Brihuega: *Manifiestos, proclamas, panfletos...*, p. 49.

<sup>143</sup> L. García de Carpi: *La pintura surrealista española...*, p. 139.

<sup>144</sup> Entre los firmantes encontramos, no solo a pintores como Vázquez Díaz, Gabriel García Maroto o Joaquín Sunyer; sino a escritores, como Manuel Abril, José Bergamín, Federico García Lorca o

los cauces necesarios para que Madrid estuviera “al tanto del movimiento plástico del mundo” y conociera “cuanto de interesante” se estaba produciendo tanto en España como en el extranjero, lo que ya ocurría en algunas ciudades españolas como Barcelona, y en menor medida Bilbao, según recogía el mencionado texto<sup>145</sup>. Se trataba de una exposición muy variada y carente de unidad que aglutinó, desde artistas consagrados, como José Gutiérrez Solana o Daniel Vázquez Díaz, a pintores entonces noveles como Salvador Dalí, Francisco Bores, Alberto Sánchez, Moreno Villa, etc., con la notoria ausencia de Picasso y Juan Gris. Desde el punto de vista estético, algunos participantes “se movían en el ámbito de una tradición regionalista que a duras penas cumplía [...] los deseos de cosmopolitismo expuestos en el manifiesto”, mientras otros “formaban parte de un movimiento renovador todavía incipiente –a pesar de lo avanzado de la fecha– que conectaba directamente con el arte que se hacía en París”<sup>146</sup>, donde ya residían algunos y a donde otros se desplazarían muy pronto, constituyendo la llamada “Escuela Española de París”<sup>147</sup>. Como afirma Brihuega, la importancia de la exposición se debió, no tanto al arte exhibido, que “no verificó ninguna ruptura considerablemente organizada en relación con los lenguajes artísticos producidos hasta la fecha, [sino] por lo que coyunturalmente supuso de intento programático de una ofensiva artística con proyección de futuro”<sup>148</sup>; a ello contribuyó su localización en Madrid, donde la vanguardia artística no había tenido verdadera repercusión hasta el momento<sup>149</sup>.

Por otra parte, ese mismo año de 1925 verían la luz dos libros españoles fundamentales para la época: *La Deshumanización del Arte* de Ortega y Gasset, cuyas ideas acerca del sentido y la función de la actividad artística contemporánea estarían presentes en los debates de los años treinta, y *Literaturas europeas de vanguardia* de

---

Guillermo de Torre; e incluso a músicos, como Manuel de Falla y Óscar Esplá, junto al gran crítico musical Adolfo Salazar: todos nombres comprometidos con la transformación de la cultura española.

<sup>145</sup> El texto del manifiesto, cuya redacción final fue publicada en el nº 51 de la revista *Alfar* (julio de 1925), aparece reproducido en: J. Brihuega: *Manifiestos, proclamas, panfletos...*, pp. 114-118; Javier Pérez Segura: “Antología de textos”, en: VV. AA., *La Sociedad de Artistas Ibéricos y el arte español de 1925* [catálogo de exposición], Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; Barcelona, Àmbit Servicios Editoriales, S. A., [1995], p. 289.

<sup>146</sup> Valeriano Bozal: “El horizonte de la renovación plástica española o hemisferio París”, en: VV. AA., *La Sociedad de Artistas Ibéricos y el arte español de 1925* [catálogo de exposición], Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; Barcelona, Àmbit Servicios Editoriales, S. A., [1995], p. 35. Véase también al respecto, en el catálogo citado, el artículo de Jaime Brihuega: “La ESAI y el arte español en la bisagra de 1925”, p. 27.

<sup>147</sup> Sobre la pintura de la Escuela Española de París, ver: J. Crispin: *La estética de las generaciones...*, pp. 101-106. En cualquier caso, y aunque París fuera indudablemente el punto de referencia más importante, no era el único. Algunos artistas viajaron entonces a Italia, meta en otro tiempo indispensable. Además, vale la pena destacar la relación entre Italia y París tras la Primera Guerra Mundial con el mencionado *retorno al orden* y el desarrollo de un clasicismo italiano que influyó sobre la pintura española. Cfr.: V. Bozal: “El horizonte de la renovación plástica...”, pp. 35-36.

<sup>148</sup> J. Brihuega: *Manifiestos, proclamas, panfletos...*, p. 49.

<sup>149</sup> A comienzos de los años treinta, la Sociedad de Artistas Ibéricos intentaría, sin demasiado éxito, un nuevo lanzamiento a través de tres exposiciones y de la creación de la revista *Arte*, dirigida por Manuel Abril y la cual desaparecería después de su segundo número.

Guillermo de Torre, la primera visión panorámica de los *-ismos* literarios contemporáneos, producida en nuestro país<sup>150</sup>.

Tras la exposición de los Ibéricos se multiplicaron las iniciativas en la capital durante el resto de la década, aunque estaban todavía lejos de constituir un movimiento de conjunto: la Exposición de Arte Joven Catalán, organizada por el *Heraldo de Madrid* en 1926, o la Exposición de Pinturas y Esculturas de Españoles Residentes en París<sup>151</sup>, organizada por la Sociedad de Cursos y Conferencias (dependiente de la Institución Libre de Enseñanza) en el Pabellón Villanueva del Jardín Botánico de Madrid en marzo de 1929, son tan solo dos ejemplos. Esta última, considerada uno de los eventos más importantes en la historia del Arte Nuevo, presentaba al público madrileño, como la ESAI de 1925, un nutrido abanico de lenguaje moderno en su vertiente española, pero de una modernidad más radical y a la altura del arte europeo. Si bien lo expuesto albergaba diversas tendencias, cabe resaltar que por primera vez se mostraba en España una representación de la *figuración lírica*: nueva modalidad pictórica que, en la línea trazada desde Cézanne a los cubistas, quería ser pintura pura, es decir, “realizada y evaluada desde la entidad –desde el valor– de los elementos plásticos en sí mismos”<sup>152</sup>, pero sin renunciar a la capacidad figurativa, resuelta mediante “una nueva noción de figuratividad promovida desde lo lírico y lo instintivo”<sup>153</sup>, desde la intuición y la espontaneidad<sup>154</sup>. Esta tendencia estética (que se mantendría aproximadamente hasta 1932) había comenzado a fraguarse en París entre finales de 1926 y principios de 1927 en el entorno de *Cahiers d'Art* y con el apoyo de su influyente crítico Tériade, siendo sus artífices Bores, Cossío y Viñes, aunque más tarde se sumarían otros artistas (a caballo entre Madrid y París, o bien desde la capital española) como Benjamín Palencia, Moreno Villa, Ramón Gaya, Esteban Vicente o González Bernal, pudiendo incluirse también algunos dibujos de Federico García Lorca. Este establecimiento de un eje de intercambios entre Madrid y París en el desarrollo del Arte Nuevo (*La Gaceta Literaria* se hizo eco del fenómeno desde Madrid) significaba dejar atrás “la circunstancia periférica que tanto lastraba a la creación española”, por lo que la figuración lírica se considera un nuevo capítulo de la renovación plástica española, al ser “la primera contribución

---

<sup>150</sup> Véase: V. Jarque: “La vanguardia artística en España...”, pp. 379-380.

<sup>151</sup> A pesar del título, participaron tres artistas que estrictamente no vivían en la capital parisina: Salvador Dalí, Benjamín Palencia y Alberto Sánchez. Para más información, ver: Jaime Brihuela: “Una estrella en el camino del arte español. Trayectoria de Alberto hasta la Guerra Civil”, en: Jaime Brihuela y Concepción Lomba (dirs.), *Alberto 1895-1962* [catálogo de exposición], Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 26 de junio - 17 de septiembre, 2001; Museo de Santa Cruz, Toledo, 4 de octubre - 9 de diciembre, 2001; Museo Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 8 de enero - 1 de abril, 2002, [Madrid], Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2001, pp. 41 y ss.

<sup>152</sup> E. Carmona: “Los años del ‘arte nuevo’...”, p. 102.

<sup>153</sup> Eugenio Carmona: “La figuración lírica española 1926-1932”, en: E. Carmona (comisario), *Pintura fruta. La figuración lírica española. 1926-1932* [catálogo de exposición], Sala de Plaza de España, noviembre 1996 - enero 1997, [Madrid], Dirección General de Patrimonio Cultural, Consejería de Educación y Cultura, Comunidad de Madrid, [1996], pp. 22-23.

<sup>154</sup> Un buen resumen de la “teoría general” de la figuración lírica puede consultarse en: Eugenio Carmona: “Naturaleza y cultura. Benjamín Palencia y el ‘Arte Nuevo’ (1918-1936)”, en: VV. AA., *Benjamín Palencia y el Arte Nuevo. Obras 1919-1936* [catálogo de exposición], [Valencia], Bancaja Obra Social, [1994], p. 55.

original y genuina del Arte Nuevo al Movimiento Moderno Internacional”<sup>155</sup>, bien “como tal tendencia plástica o como vehículo capaz de generar nuevas iniciativas estéticas”<sup>156</sup>, como se verá más adelante en relación con la Escuela de Vallecas.

Sin embargo, todo lo expuesto hasta ahora son solo hechos aislados que no se concretarían en tendencias más o menos delimitadas hasta los años treinta, como lo demuestran algunos testimonios de los años veinte que coinciden en señalar la brillantez de la actividad literaria frente al decaimiento de la producción pictórica madrileña, sobre todo en relación con Barcelona. Así, Salvador Dalí, tras regresar a Figueras después de su primer curso en la Academia de San Fernando (1921-22), escribía:

En Madrid, al revés de Barcelona, la pintura moderna de vanguardia no sólo no ha repercutido sino que ni tan sólo es conocida, excepto por el grupo de poetas y literatos. No obstante, en cuanto a literatura y poesía hay una verdadera generación [...] <sup>157</sup>.

Todavía en 1928, Federico García Lorca se expresaba de forma semejante, mostrando que poco había cambiado el panorama artístico:

Y en Madrid, querido Sebastián [Gasch], haces mucha más falta que en Barcelona, porque Madrid pictóricamente es la sede de todo lo podrido y abominable, aunque ahora literariamente sea muy bueno y muy tenido en cuenta en Europa, como sabes muy bien <sup>158</sup>.

## 2.4. *Atmósfera surrealizante*

A partir de 1929 la atmósfera del Arte Nuevo “se surrealizaba”, hasta el punto de que el surrealismo se convertiría en la tendencia estética con mayor poder de atracción en el ámbito plástico de la década de los treinta, en la que podemos decir que “existe ya una conciencia de que hay una historia de la vanguardia española”<sup>159</sup>. Con anterioridad, encontramos importantes preludios surrealistas de nuevo en Cataluña, que ocupa un lugar privilegiado dentro del fenómeno, tanto a nivel mundial como nacional, aportando además dos figuras de la talla de Joan Miró y Salvador Dalí.

De hecho, un factor fundamental en el arraigo y difusión del surrealismo catalán lo constituyó la trayectoria pictórica de Miró, que tras su exposición en Dalmau en 1918 se convirtió en la figura más sobresaliente de la vanguardia catalana. En la primera mitad de los años veinte, después de haberse dado a conocer en París, realizó algunas telas que fueron recibidas por los surrealistas como la confirmación plástica

---

<sup>155</sup> E. Carmona: “Los años del ‘arte nuevo’...”, p. 103.

<sup>156</sup> E. Carmona: “La figuración lírica española...”, p. 77.

<sup>157</sup> Antonina Rodrigo: *Lorca-Dalí. Una amistad traicionada*, Barcelona, Planeta, 1981, p. 25, citado en: L. García de Carpi: *La pintura surrealista española...*, p. 142.

<sup>158</sup> Federico García Lorca: *Obras completas*, [Madrid], Aguilar, [1974], vol. II, p. 1211, citado en: L. García de Carpi: *La pintura surrealista española...*, p. 142.

<sup>159</sup> Carlos E. del Árbol y Ángela Olalla Real: “Maruja Mallo, entre la tradición y la vanguardia”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 514-515 (1993), p. 296.



de los presupuestos contenidos en el Manifiesto de Breton (1924), siendo el único español que participó en la gestación del grupo surrealista francés. Sin embargo, a pesar de su genialidad y de ser un pionero, no llegó a crear escuela, algo muy distinto a lo que ocurrió con Salvador Dalí.

Sería Dalí, cuya primera aparición pública tuvo lugar en 1925, quien se impondría rotundamente sobre el resto de los artistas de su generación, convirtiéndose en el centro indiscutible en torno al cual giraría el surrealismo en Cataluña. Su influencia se hizo notar, a veces en demasía, en algunos pintores catalanes (Ángel Planells, Joan Massanet, Joan Sandalinas), lo que no impidió que se alcanzara en ocasiones cotas de gran calidad. Como afirma Vicente Jarque, Dalí fue, “junto a la célebre tríada de vanguardistas españoles formada por Picasso, Gris y Miró [...], la otra gran figura de la vanguardia ‘histórica’ en España”<sup>160</sup>.

Posteriormente, el surrealismo español cristalizó en otros núcleos: Zaragoza (González Bernal, Javier Ciria), Santa Cruz de Tenerife (Juan Ismael y, sobre todo, Óscar Domínguez) y Madrid. En esta ciudad, la existencia del surrealismo como corriente pictórica se perfilaba desde comienzos de la década, aunque episodios como la creación del grupo de Arte Constructivo en 1933 por Joaquín Torres García revelan la fluctuación de los artistas y la escasa cohesión alcanzada<sup>161</sup>. Si bien pudiéramos echar en falta en Madrid una personalidad que juegue el papel desempeñado por Dalí en Cataluña, esta carencia propició una manifestación más personal en cada uno de los pintores, para los que, en su mayoría, “el surrealismo fue tan sólo la opción estética de un período determinado de su existencia”<sup>162</sup>.

Por otra parte, si bien a nivel literario e ideológico hubo una gran difusión de los postulados surrealistas en la capital mediante revistas, conferencias, libros, etc., la expansión a través de obras pictóricas fue mucho más reducida, encontrando un vacío de exposiciones tanto de artistas europeos como españoles. No obstante, a pesar de que las relaciones con París no fueron tan fluidas como las de los catalanes, Madrid no estaba aislada del grupo parisino; basta pensar en artistas como Benjamín Palencia, Maruja Mallo o Alfonso Ponce de León, que se trasladaron en los años veinte y treinta a París y fueron testigos directos de la eclosión surrealista. Lo que sí es cierto es que a nivel artístico no existió una conciencia de grupo ni de actuación conjunta (primando la acción individual en lo expositivo), ni tampoco hubo nunca un entramado, ni un sustrato ideológico, ni unos órganos de difusión adecuados.

---

<sup>160</sup> V. Jarque: “La vanguardia artística en España...”, p. 380.

<sup>161</sup> En efecto, solo podemos denominar estrictamente constructivista a su promotor y al pintor Luis Castellanos, mientras que en el resto de los miembros del grupo, formado por seis pintores (Antonio Rodríguez Luna, Manuel Ángeles Ortiz, Maruja Mallo, Benjamín Palencia, Francisco Mateos y José Moreno Villa) y cuatro escultores (Alberto Sánchez, Eduardo Díaz Yepes, Julio González y Germán Cueto), dominaban numéricamente los artistas ligados al surrealismo y relacionados con la “experiencia vallecana”, de la que se hablará más adelante. La heterogeneidad del grupo constructivista ha sido explicada por la actitud generosa de los artistas de vanguardia a la hora de apoyar cualquier iniciativa de interés. Cfr.: L. García de Carpi: *La pintura surrealista española...*, pp. 142-143.

<sup>162</sup> *Ibid.*, p. 162.

Dentro del surrealismo madrileño es importante subrayar que algunos pintores derivaron hacia una opción rural que recogía la reivindicación que del páramo castellano realizaba la –primera y verdadera– Escuela de Vallecas, nombre con el que se denomina “al área de influencia plástica de la poética engendrada por Alberto Sánchez y Benjamín Palencia, a partir de un determinado momento situado entre los años posteriores a la Exposición de Artistas Ibéricos y el advenimiento de la Segunda República”<sup>163</sup>. Si tradicionalmente la fecha inaugural de la Escuela de Vallecas se situaba en 1927<sup>164</sup> como el inicio de sus excursiones a esa localidad<sup>165</sup> en compañía de Palencia<sup>166</sup>, Eugenio Carmona propone retrasarla hasta 1929-1930 en virtud de la biografía de Palencia<sup>167</sup> y de un catálogo razonado de la obra de Alberto<sup>168</sup>, lo que además, en su opinión, sitúa mejor históricamente la experiencia vallecana<sup>169</sup>. Asimismo, debemos mencionar que el interés por la naturaleza de Palencia y Alberto coincidió con la vuelta al paisaje iniciada por Boreas a finales de 1928 –seguida por Cossío y Viñes– dentro de la estética de la figuración lírica, cuyos principios estéticos –afirma Carmona– abrirían los ojos de Palencia y Alberto “ante el dato natural captado en sus formas plásticas esenciales”<sup>170</sup>. La poética central de la Escuela de Vallecas no cristalizaría, en efecto, hasta 1930<sup>171</sup>, y no sería hasta 1931 cuando Alberto y Palencia darían a conocer sus frutos con una exposición conjunta en el Ateneo de

---

<sup>163</sup> J. Brihuega: “Una estrella en el camino...”, p. 55. Sobre el origen del nombre “Escuela de Vallecas”, véase: E. Carmona: “Naturaleza y cultura...”, pp. 60-61.

<sup>164</sup> Este año aparecía mencionado por Alberto en un texto tardío en el que también aparece el rótulo que da nombre a la experiencia vallecana. Véase: Alberto Sánchez: “Sobre la escuela de Vallecas”, verano de 1961, reproducido en: Jaime Brihuega y Concepción Lomba (dirs.), *Alberto 1895-1962* [catálogo de exposición], Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 26 de junio - 17 de septiembre, 2001; Museo de Santa Cruz, Toledo, 4 de octubre - 9 de diciembre, 2001; Museo Nacional d’Art de Catalunya, Barcelona, 8 de enero - 1 de abril, 2002, [Madrid], Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2001, p. 417.

<sup>165</sup> Esas excursiones se extenderían a Alcalá de Henares, Valdemoro, Vicálvaro, Toledo y Guadalajara.

<sup>166</sup> A estos paseos se vincularían también, con mayor o menor intensidad, otros artistas, arquitectos y escritores como Rafael Alberti, Miguel Hernández, García Lorca o Pablo Neruda.

<sup>167</sup> Véase: Eugenio Carmona: “La Escuela de Vallecas: naturaleza, arte puro y atmósfera surreal. 1929-1933”, en: VV. AA., *El surrealismo y sus imágenes*, [Madrid], Fundación Cultural MAPFRE VIDA, [2002], pp. 263-264.

<sup>168</sup> Ver, a propósito, el apartado 2.3.1 dentro del capítulo III de esta tesis doctoral.

<sup>169</sup> Véase: Eugenio Carmona: “Tres consideraciones sobre la Escuela de Vallecas”, en: Jaime Brihuega y Concepción Lomba (dirs.), *Alberto 1895-1962* [catálogo de exposición], Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 26 de junio - 17 de septiembre, 2001; Museo de Santa Cruz, Toledo, 4 de octubre - 9 de diciembre, 2001; Museo Nacional d’Art de Catalunya, Barcelona, 8 de enero - 1 de abril, 2002, [Madrid], Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2001, pp. 128-132.

<sup>170</sup> E. Carmona: “Los años del ‘arte nuevo’...”, p. 105. Sobre la influencia de la figuración lírica en la configuración de las premisas de lo vallecano desde el punto de vista estético y conceptual, y dando lugar a una nueva relación entre arte y naturaleza, véase también: E. Carmona: “La Escuela de Vallecas...”, pp. 262-268; E. Carmona: “Tres consideraciones...”, pp. 128-132.

<sup>171</sup> Ver: J. Brihuega: “Una estrella en el camino...”, pp. 36-46.

Madrid. Si bien la asociación entre ambos se deshizo en el transcurso de 1932, la experiencia duró, con Alberto como eje y motor absoluto, hasta la Guerra Civil<sup>172</sup>.

El resultado fue un surrealismo telúrico alejado de la exploración de sugerencias personales, en virtud de un nuevo concepto de paisaje y de una nueva sensibilidad ante los elementos atmosféricos y agrícolas, recurriendo a la recreación de formas vegetales, geológicas y primitivas, y cuya huella es constatable en otros pintores (Pancho Lasso, Nicolás de Lekuona, Maruja Mallo<sup>173</sup>, Antonio Rodríguez Luna o Moreno Villa)<sup>174</sup>, dando lugar a una de las formulaciones más originales de la pintura surrealista española<sup>175</sup>, hasta el punto de que se considera a la Escuela de Vallecas “la segunda gran aportación del Arte Nuevo al Movimiento Moderno”<sup>176</sup>.

Si la Escuela de Vallecas constituye el segundo hito del Arte Nuevo, el primero fue la figuración lírica, como ya vimos. Precisamente, la figuración lírica y el surrealismo (en el que enmarcamos la experiencia vallecana) se instauraron como las poéticas dominantes en la segunda etapa del Arte Nuevo (1926-1936), en la que “se planteó la *urgencia* del compromiso político de las artes”<sup>177</sup>, compromiso que si bien “en la literatura se remonta a comienzos de los años 20, [en] el artístico plástico se

---

<sup>172</sup> Cfr.: *Ibid.*, p. 59. Ya en la posguerra y con Alberto en el exilio, Palencia intentó revivir la experiencia, dando lugar a lo que se ha denominado la Segunda Escuela de Vallecas (1939-1942), pero desde presupuestos muy diferentes.

<sup>173</sup> En esta línea de influencia vallecana se sitúa la escenografía que Maruja Mallo realizó en 1935 para la ópera *Clavileño*, escenografía con la que pretendía crear un teatro integral en el que el cuerpo de cada personaje se insertara en consonancia con el todo. Pueden verse fotografías de los decorados y figurines, conocidos como “Plástica escenográfica”, en: Maruja Mallo: *59 grabados en negro y 9 láminas en color. 1928-1942*, Buenos Aires, Editorial Losada, S. A., [1942], láminas XXIII-XXVII; VV. AA.: *Alberto Jiménez Fraud (1883-1964) y la Residencia de Estudiantes (1910-1936)* [catálogo de exposición], [Madrid], Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Programa de Extensión Científica, Ministerio de Cultura, Dirección General del Libro y Bibliotecas, [1987], p. 32. Ver también la nota 53.

<sup>174</sup> Véase: E. Carmona: “Tres consideraciones...”, pp. 132-138.

<sup>175</sup> Cfr.: L. García de Carpi: *La pintura surrealista...*, p. 163. Es necesario añadir que para algunos autores como John Crispin la pintura del grupo de Vallecas no es surrealista (el mismo Palencia negó la filiación de su producción de entonces al movimiento). Cfr.: J. Crispin: *La estética de las generaciones...*, pp. 159-160. Frente a esta opinión, Eugenio Carmona considera que la experiencia vallecana no habría sido posible sin la atmósfera surreal que, desde finales de los años veinte, había calado en los ambientes madrileños del Arte Nuevo; para este autor, Alberto y Palencia, sin ser propiamente surrealistas ni seguir de forma ortodoxa las premisas del movimiento francés, sí que se impregnaron de determinados recursos surrealistas, llegando a equiparar Carmona los paseos de ambos artistas por el campo a los de los surrealistas franceses por las calles parisinas. Véase: E. Carmona: “Los años del ‘arte nuevo’...”, p. 106; E. Carmona: “La Escuela de Vallecas...”, pp. 268 y ss; Eugenio Carmona: “Materias creando un paisaje: Benjamín Palencia, Alberto Sánchez y el ‘reconocimiento estético’ de la naturaleza agraria. 1930-1933”, en: VV. AA., *El surrealismo en España* [catálogo de exposición], Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 18 octubre 1994 - 9 enero 1995, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, [1994], pp. 135 y ss.

<sup>176</sup> E. Carmona: “Los años del ‘arte nuevo’...”, p. 105.

<sup>177</sup> E. Carmona: “Tres consideraciones...”, p. 129.

desarrolla ahora”<sup>178</sup>, y que en España fue determinante durante los años de la Segunda República.

El final de la República y el estallido de la Guerra Civil no favorecieron la continuidad de los impulsos vanguardistas, para los que apenas quedaría espacio. La última manifestación importante de la vanguardia, ya en plena guerra, fue la participación española en la Exposición Internacional de París en 1937. Posteriormente, con la instauración del régimen franquista, se paralizaría no solo el curso normal de las vanguardias, sino el de la cultura de la modernidad española en general.

---

<sup>178</sup> C. E. del Árbol y Á. Olalla Real: “Maruja Mallo...”, p. 295.

### 3. Abriendo caminos sobre la escena en pos de la renovación teatral

#### 3.1. Conciencia de crisis... ¿Existió un teatro de vanguardia?

En comparación con los grandes cambios que, a nivel europeo y emparentados con los movimientos de vanguardia, se produjeron en el campo teatral desde finales del siglo XIX y durante el primer tercio del XX, el teatro en España permaneció bastante atrasado, como producto todavía consumido por una burguesía acomodada a la que estaba dirigido. Si en la mayor parte de los países europeos se había producido ya a comienzos del siglo XX una separación entre el sistema de producción teatral comercial por un lado, y las distintas modalidades de producción escénica que trataban de mantener la dignidad artística por encima de intereses económicos (con los consabidos riesgos para sus promotores) por otro<sup>179</sup>, en España no existía un fenómeno semejante. Para complacer al público burgués, tanto la puesta en escena como el repertorio debían ser convencionales, por lo que introducir cualquier tipo de novedad en dicho contexto suponía un gran esfuerzo.

Aun así, dicho esfuerzo tuvo lugar, pero con retraso y a través de propuestas renovadoras que fueron muriendo poco a poco por la falta de apoyo institucional, de público e incluso de entendimiento entre sus mismos promotores. Si bien es cierto que “entre 1920 y 1936, bajo la dictadura [de Primo de Rivera] y sobre todo bajo la [Segunda] República, se precisan señales y testimonios de una nueva vida dramática en plena gestación”<sup>180</sup>, también lo es que la escasez de directores renovadores y la fragilidad de sus empresas no permiten la consolidación de alternativas duraderas al margen de la escena comercial, a lo que habría que sumar “la falta de unas infraestructuras oficiales [...] con proyectos coherentes”, impidiendo “la instauración de bases sólidas para un auténtico teatro nacional moderno”<sup>181</sup>.

Por ello, aunque el panorama general ofrecía una imagen de gran dinamismo y actividad<sup>182</sup>, si tenemos en cuenta que la tónica dominante la constituían las alternativas más conservadoras (las comedias de los hermanos Álvarez Quintero, los astracanes de Pedro Muñoz Seca, las obras de José de Echegaray y Jacinto Benavente, así como toda clase de obras del género chico...), no es de extrañar la permanente conciencia de crisis que emergió en la época y que mostraba una profunda

---

<sup>179</sup> Cfr.: Jesús Rubio Jiménez: “I. Espectáculos teatrales / Siglo XX”, en: Andrés Amorós y José María Díez Borque (coords.), *Historia de los espectáculos en España*, Madrid, Editorial Castalia, 1999, p. 105.

<sup>180</sup> Claude Esteban, Marie-Claire Zimmermann y Marie Laffranque: “Una nueva edad de oro”, en: Jean Canavaggio (dir.), *Historia de la literatura española: El siglo XX*, Barcelona, Editorial Ariel, S. A., 1995, vol. VI, p. 155.

<sup>181</sup> Serge Salaün: “El teatro extranjero en España”, en: Javier Huerta Calvo (dir.), *Historia del teatro español: Del siglo XVIII a la época actual*, Madrid, Gredos, 2003, vol. II, p. 2598.

<sup>182</sup> El importante número de salas teatrales que existían en Madrid, Barcelona y otras ciudades españolas, condujo a una verdadera fiebre de producción teatral en la que cabían, desordenadamente, todo tipo de fórmulas y géneros teatrales, a lo que habría que añadir la llegada del cinematógrafo. Poco a poco, desde comienzos del siglo XX, comenzará a abrirse un gran foso de separación entre el teatro comercial y el otro teatro que surge de las inquietudes artísticas, el cual será el encargado de acercar a la escena española cuanto de interés se produce fuera de nuestras fronteras.

insatisfacción por la pobreza artística de los espectáculos (derivada de la actitud acomodaticia del público burgués), a lo que se sumaban problemas de índole ideológica y económica<sup>183</sup>.

A propósito, Guillermo Heras ha señalado que “quizá fue debido a que no existía una sociedad civil que demandara un teatro actual, contemporáneo o moderno, sino ver noche tras noche en los escenarios los mismos clichés escénicos de siempre”<sup>184</sup>. Asimismo, Heras considera que, a pesar de los intentos de reforma, los discursos teóricos defendidos por los pioneros de la renovación teatral en nuestro país y su plasmación en la escena no pueden compararse con la efervescencia y rotundidad creativa de otros teatros europeos, sobre todo a falta de verdaderos tratados o metodologías teórico-prácticas<sup>185</sup>.

En cualquier caso, vale la pena destacar la labor desempeñada por una parte de la crítica que no solo apoyó las propuestas de reforma autóctonas, sino que se hizo eco de las corrientes escénicas novedosas que se sucedían fuera de nuestras fronteras<sup>186</sup>. Igualmente, la presencia en nuestros escenarios de algunas compañías extranjeras, sobre todo procedentes de Francia, constituyó otro importante cauce de difusión de las novedades europeas.

Teniendo en cuenta todo lo dicho, se comprende que, frente a la denominación comúnmente aceptada de “teatro de vanguardia” a nivel europeo, algunos autores hayan señalado el imposible vanguardismo en el teatro español si restringimos el término a la influencia directa de los *ismos*, ya que solo hallaríamos unas pocas obras que entonces no tuvieron resonancia alguna. De hecho, el conjunto de actividades escénicas que se manifiestan en España frente al teatro comercial no pueden englobarse dentro de la vanguardia tal y como ésta se entiende en Europa y Francia en particular, pues se encuentran en realidad dentro de una estética simbolista, dejando de lado las producciones propiamente surrealistas, cubistas o futuristas<sup>187</sup>. Por ello, tal vez sea más oportuno hablar de “un teatro ‘en la vanguardia’ que renovó elementos del espectáculo o bien incorporó algunos aspectos vanguardistas en

---

<sup>183</sup> Para más información sobre la conciencia de crisis en el teatro de la época, tanto a nivel artístico como económico, véase: Dru Dougherty y M<sup>a</sup> Francisca Vilches de Frutos: *La escena madrileña entre 1918 y 1926*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1990, pp. 57-63.

<sup>184</sup> Guillermo Heras: “Ausencias y carencias en el discurso de la puesta en escena española de los años 20 y 30”, en: Dru Dougherty y M<sup>a</sup> Francisca Vilches de Frutos (coords. y eds.), *El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia. 1918-1939*, Madrid, CSIC, Fundación Federico García Lorca, Tabacalera, S. A., 1992, p. 139.

<sup>185</sup> Cfr.: *Ibíd.*, pp. 141-142.

<sup>186</sup> Sobre el papel jugado por la crítica a la hora de difundir las propuestas de renovación, ver: D. Dougherty y M<sup>a</sup> F. Vilches de Frutos: *La escena madrileña entre 1918...*, pp. 54-57.

<sup>187</sup> Véase: Ricardo de la Fuente: “El imposible vanguardismo en el teatro español”, en: Tomás Albaladejo, Francisco J. Blasco, R. de la Fuente (eds.), *Las Vanguardias. Renovación de los lenguajes poéticos (2)*, Madrid, Ediciones Júcar, 1992, pp. 138-139.

proyectos individuales que no llegaron a formar un movimiento; lo cual, por otra parte, también podría aplicarse a otros ámbitos de la creación artística”<sup>188</sup>.

M<sup>a</sup> Francisca Vilches y Dru Dougherty, sin embargo, opinan que, al menos por lo que respecta al lustro comprendido entre 1926 y 1931 en Madrid, sí que es posible hablar de un teatro de vanguardia, aunque obviamente con características muy diferentes y en circunstancias muy distintas de las que caracterizan al teatro europeo. A pesar del impreciso uso del término en nuestro país por aquel entonces, ambos autores sostienen que existía un cierto consenso en relación a cuatro parámetros: la organización económica del teatro, los límites de lo representable, el estreno de obras “de vanguardia” y la modernización escenográfica:

El teatro “de vanguardia” era aquél que rompía con la estructura “industrial” de estrenos y reposiciones, la cual daba poder absoluto al empresario y medía el éxito de una obra en términos de los ingresos de la taquilla; insistía en traer a la escena temas controvertidos (en particular cuestiones de sexo y de cambio social), al tiempo que exploraba dimensiones de la realidad —el sueño, la locura, las pasiones— que difícilmente entraban en una dramática dedicada fundamentalmente a divertir al público mayoritario; apoyaba el estreno de obras, a veces de autores noveles, cuyos códigos dramáticos rompían con los géneros al uso, y modernizaba la puesta en escena, incorporando en el espectáculo los últimos adelantos técnicos y creando nuevas jerarquías entre los lenguajes escénicos<sup>189</sup>.

Por tanto, si bien es cierto que el teatro con pretensiones de renovación en España no poseía una cohesión interna ni tenía capacidad para convertirse en modelo de nuevas propuestas (habiéndose incluso señalado su “invisibilidad” dentro de la evolución del teatro español y universal<sup>190</sup>), también lo es que hubo montajes innovadores, y que gracias a la actividad llevada a cabo por algunos grupos independientes y hombres de teatro, la renovación teatral, en lo que a la vertiente escénica se refiere, estuvo presente, en alguna medida, en nuestros escenarios. Asimismo, y en cuanto a la literatura dramática en particular, se escribieron ensayos teóricos y textos dramáticos (salidos de la pluma de Unamuno, Valle-Inclán, Azorín, Alberti o Lorca) que pretendían romper con el teatro dominante, oponiéndose al teatro comercial y al viejo gusto burgués, por lo que forman un “nuevo” teatro que, en opinión de Urszula Aszyk, merece ser denominado “de vanguardia”, y cuyos conceptos estéticos y formales se correspondían con las vanguardias teatrales en Europa, aunque no serían conocidos en España hasta mucho más tarde, quedándose en lo que Pedro Salinas denominó “zona de sombra”<sup>191</sup>.

---

<sup>188</sup> A. Muñoz-Alonso López: “Introducción crítica”..., pp. 11-12. Ver también: Mariano de Paco: “El teatro de vanguardia”, en: Javier Pérez Bazo (ed.), *La vanguardia en España. Arte y literatura*, París, C.R.I.C. & Ophrys, 1998, p. 291.

<sup>189</sup> M<sup>a</sup> Francisca Vilches de Frutos y Dru Dougherty: *La escena madrileña entre 1926 y 1931. Un lustro de transición*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1997, p. 193.

<sup>190</sup> Cfr.: Francisco Ruiz Ramón: “Espacio dramático / Espacio escénico o el conflicto de códigos teatrales”, en: Dru Dougherty y M<sup>a</sup> Francisca Vilches de Frutos (coords. y eds.), *El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia. 1918-1939*, Madrid, CSIC, Fundación Federico García Lorca, Tabacalera, S. A., 1992, p. 25.

<sup>191</sup> Véase: Urszula Aszyk: “El teatro español frente a las vanguardias del siglo XX”, en: A. David Kossoff, José Amor y Vázquez, Ruth H. Kossoff, Geoffrey W. Ribbans (eds.), *Actas del VIII Congreso*

### 3.2. *Reteatralización*: recuperar la esencia del teatro

El punto de partida de la renovación en la escena europea había sido la reacción frente al naturalismo y la lucha por liberar al teatro de su sometimiento a la literatura<sup>192</sup>. Dicha reivindicación la encontramos en el lema lanzado por George Fuchs en 1909: “Rethéatraliser-le-théâtre”, que fue utilizado por el escritor Ramón Pérez de Ayala para titular un artículo (publicado en 1915 bajo el nombre de “la reteatralización”) en el que distinguía claramente entre el arte dramático y el arte teatral, concediendo especial atención a este último:

En España se suele emplear indistintamente ambos términos como sinónimos. Sin embargo, son cosa distinta. La confusión proviene de tomar el arte teatral como mero sucedáneo o auxiliar del arte dramático, y creer, en resolución, que todo ello se reduce a literatura, a arte literario. El arte dramático es sin duda un género del arte literario. Pero el arte teatral, si tiene que ver con el arte literario, es ocasionalmente; mas no en virtud de su propia naturaleza. Y así puede ocurrir, y de hecho ha ocurrido en los últimos años en España, que las mejores obras literarias del género dramático no han sido representadas, o lo han sido pocas veces y malamente. Y, por el contrario, los mejores ejemplos de arte dramático que se nos han ofrecido en estos últimos años no pertenecen al arte literario. En otra crónica hemos puesto como ejemplo a *Tórtola Valencia* y algunos números de variedades. A nadie se le oculta que la danza, la pantomima, la ópera, caen dentro del arte teatral y no son susceptibles de clasificación en el arte literario. Y hay aún algo superior a todas estas artes, que es el arte teatral mismo<sup>193</sup>.

Como vemos, frente a la hegemonía del arte dramático (identificado con el género literario dramático), Pérez de Ayala reivindica la libertad del arte teatral o escénico con respecto a la literatura, ya que la confusión entre ambos ha conducido, en su opinión, “a la simple palabrería”, convirtiendo los teatros en “templos del verbo inflado e inane”<sup>194</sup>. A propósito, contrapone y destaca las virtudes de lo teatral presentes en los espectáculos de variedades, refiriéndose a la bailarina Tórtola Valencia, representante de una vertiente de la danza próxima a un teatro de *music-hall* que se había convertido por su dinamismo en modelo para algunos aspectos de la renovación escénica, como ponen de manifiesto las palabras de Ayala.

Por todo ello, opina el escritor que es necesario tomar como punto de partida “el arte teatral mismo”, dando preferencia sobre la palabra a signos más escénicos —o teatrales—, es decir, llevar a cabo una “reteatralización”, concepto que expone traduciendo las palabras del crítico inglés de arte y teatro Huntly Carter, quien afirma

---

de la Asociación Internacional de Hispanistas, 22-27 agosto 1983, Brown University, Providence, Rhode Island, Providence, Comisión Editorial del VIII Congreso de la A.I.H.; Madrid, Ediciones Istmo, 1986, vol. I, pp. 177-178.

<sup>192</sup> Véase el apartado 3.1 dentro del capítulo I de esta tesis doctoral.

<sup>193</sup> Ramón Pérez de Ayala: “Las máscaras / La reteatralización”, *España*, 44, 25-11-1915, p. 4. Este artículo ha sido parcialmente reproducido en: José A. Sánchez (ed.): *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*, Madrid, Ediciones Akal, S. A., 1999, pp. 427-429.

<sup>194</sup> *Ibíd.*



que el propósito estético de los reformadores del arte teatral moderno puede resumirse precisamente en dicho término:

“[...] reteatralización. Esta palabra significa la unión estrecha en un todo de seis elementos que andaban separados, y son: la obra teatral, la manera de poner la escena, la manera de representarla los actores, la decoración o elemento decorativo (color y línea), la música y el espectador. En otras palabras, la resolución de seis individualidades (autor, director, actor, decorador, compositor y espectador) en una sola individualidad, la del espectador ideal. La esencia de este movimiento de reteatralización la constituye el descubrimiento de una verdad muy vieja [...] [que] nos dice que la obra, el teatro, sus propósitos y agentes no son dos o más cosas, sino una sola. Actor, decorador y compositor no son ayudantes al servicio de la obra, cuya misión se limite a darle relieve, [...] sino que se pertenecen los unos a los otros y son parte o parcela de un todo orgánico”<sup>195</sup>.

Esta reteatralización, en la que encontramos nuevamente la idea wagneriana de lograr una unidad orgánica de los diferentes elementos<sup>196</sup>, pretendía “recuperar el verdadero sentido del teatro”, su esencia, como vía “para entender el verdadero lugar de la literatura en el arte escénico”<sup>197</sup>; a la vez que implicaba restituir a la escena los recursos espectaculares de los que se había prescindido durante el siglo XIX en aras de la fidelidad mimética para con el drama. Así lo explicaba el propio Ayala años más tarde:

[...] la verdadera realidad teatral [...] la constituye la realidad imaginada, fantástica y novelesca, que no la realidad vulgar, monótona, homogénea, chata y habitual. Este segundo modo de realidad [...] es lo que la escuela *naturalista* entendía por *natural*. [...].

En mis *Máscaras*, escritas en pleno apogeo del teatro naturalista, explayo esas ideas y anticipo la caducidad inminente del naturalismo [...], incompatible con la naturaleza intrínseca de la obra teatral. Allí preconizo la reteatralización del teatro, o sea el retorno del teatro a su territorio y centro de gravedad, a la restauración de los géneros esencialmente teatrales: teatro de polémicas, de ideas (que nada tiene que ver con el de tesis), teatro poético y teatro fantástico<sup>198</sup>.

A la hora de restaurar esos “géneros esencialmente teatrales”, los creadores españoles buscaron sus modelos de renovación en la propia tradición española, lo que condujo a la recuperación de formas primitivas y populares como el guiñol<sup>199</sup>, la

---

<sup>195</sup> *Ibid.* El fragmento citado se corresponde literalmente con las palabras de Huntly Carter traducidas por Ayala.

<sup>196</sup> Véase el apartado 3.2.2 dentro del capítulo I de esta tesis doctoral.

<sup>197</sup> J. Rubio Jiménez: “I. Espectáculos teatrales...”, p. 124.

<sup>198</sup> L[uis] Calvo: “El superrealismo en el teatro”, *ABC*, 31-3-1927, p. 10. Ramón Pérez de Ayala fue uno de los nombres representativos (junto a Azorín, Jacinto Benavente, Pedro Muñoz Seca y Guillermo de Torre) escogidos por Luis Calvo para responder a la pregunta que éste les formulaba sobre lo que para ellos era el superrealismo en el teatro. Este artículo también ha sido citado en: G. Heras: “Ausencias y carencias...”, p. 140.

<sup>199</sup> La revalorización del teatro de muñecos, títeres o marionetas, había sido realizada por Heinrich von Kleist y los románticos alemanes, seguidos de simbolistas como Maeterlinck con sus obras “para marionetas”, las cuales ponían de relieve: por un lado, la búsqueda de un nuevo tipo de actor de acuerdo con las exigencias estéticas del nuevo teatro (cuya mejor teorización es el concepto de la

farsa<sup>200</sup> y el potencial alegórico del auto sacramental, que adquirirían una nueva dimensión al integrarse en el contexto de la reforma teatral, dando “como resultado una fértil dialéctica entre tradición y vanguardia, que es, quizá el rasgo que mejor define las propuestas de renovación del teatro español”<sup>201</sup>.

Asimismo, al igual que el retorno a la teatralidad se manifestó en el teatro europeo mediante una renuncia a la verosimilitud, sin importar demasiado que los elementos escogidos se correspondieran o no con la realidad (pues se prefería una escena capaz de fascinar), uno de los puntos de coincidencia entre los reformadores de la escena española a principios del siglo XX (partiendo de los modelos francés, alemán y ruso) fue precisamente el anti-realismo o anti-naturalismo. Había que volver “por los fueros de la fantasía, descubriendo de nuevo que el teatro es un arte de imaginación y no mera reproducción ejemplar de la más triste vida cotidiana”<sup>202</sup>, afirmaba Cipriano de Rivas Cherif, uno de los pocos directores verdaderamente modernos en la España de aquel entonces; “la boca del telón [...] sólo nos parecerá aceptable – escribía José Ortega y Gasset en 1921– si envía hacia nosotros bocanadas de ensueño, vahos de leyenda”<sup>203</sup>.

### 3.3. El director de escena moderno

La defensa del concepto de espectáculo frente a la preeminencia del texto dramático, ligada al concepto de reteatralización, dio lugar a un debate nacional que se hacía eco de otro semejante en el ámbito internacional. Conforme el texto iba perdiendo protagonismo a favor del espectáculo escénico, la figura del director de escena exigía mayor consideración. Al igual que en Europa, creadores e intelectuales

---

Supermarioneta de Gordon Craig); por otro, la alienación del ser humano como interpretación de la relación entre el titiritero y su muñeco, metáfora existencial que tuvo su variante grotesca en el *Ubu rey* (1896) de Alfred Jarry y que tanto influiría en el futurismo o el expresionismo. En España, los dos dramaturgos donde la actualización del teatro de marionetas tuvo sus manifestaciones más importantes fueron Valle-Inclán y Lorca, no solo por los ejemplos concretos de obras compuestas para muñecos, sino también por la influencia que dicha estética ejerció sobre aspectos importantes de la creación teatral de ambos. Ver: A. Muñoz-Alonso López: “Introducción crítica”..., pp. 19-21.

<sup>200</sup> Una corriente ajena también al realismo teatral y estrechamente relacionada con el género de la farsa fue el *Teatro del grottesco*, que planteó la redefinición del concepto de “lo grotesco”, considerado un principio estético básico para la creación teatral de estos años en España (en este sentido destaca Valle-Inclán con sus esperpentos) y que está presente, como veremos, en las dos obras que analizaremos en los capítulos III y IV de esta tesis doctoral: el ballet *La romería de los cornudos* y el espectáculo *La tragedia de Doña Ajada*, respectivamente.

<sup>201</sup> A. Muñoz-Alonso López: “Introducción crítica”..., p. 19.

<sup>202</sup> C[ipriano] de Rivas Cherif: “Teatro crítico / El escenario”, *Heraldo de Madrid*, 7-8-1926, [p. 4]. Este artículo también ha sido citado en: [José A. Sánchez]: “Introducción”, en: J. A. Sánchez (ed.), *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*, Madrid, Ediciones Akal, S. A., 1999, p. 13.

<sup>203</sup> José Ortega y Gasset: “Meditación del marco”, en: J. Ortega y Gasset, *Obras Completas. Tomo II. El Espectador (1916-1934)*, Madrid, Revista de Occidente, 1963, pp. 313-314, citado en: [J. A. Sánchez]: “Introducción”..., p. 13. Es desde este punto de vista como hay que entender las *Comedias Bárbaras* de Valle-Inclán o el particular superrealismo de raigambre simbolista de Azorín.

de la escena española defendieron que la regeneración del teatro debía articularse a través de la recuperación de la figura del director escénico como centro frente al excesivo protagonismo y poder de los actores.

A falta de preparación profesional, los actores españoles habían contribuido a la degradación en que había caído el arte escénico; y a la ineptitud que demostraban había que sumar el desinterés por los otros componentes del espectáculo. Por ello, si el espectáculo teatral pretendía estar a la misma altura que en Europa, era necesario en España una especialización y una mejora tecnológica cuya respuesta solo podría hallarse en la figura del director entendido en su concepto moderno, es decir, como eficaz coordinador de todos los elementos a través de una interpretación personal y coherente de la obra. Sirvan como ejemplo las palabras de Rivas Cherif en 1923, cuando planteaba:

[...] la necesidad de que la representación dramática dependa no de la voluntad omnímoda del autor [...] sino de la del director de escena, que acopla el texto a la declamación, los gestos, los movimientos de los actores en el cuadro y la luz convenientes, dentro de un ritmo total, de una coloración, de un concepto orgánico del que él sólo es responsable<sup>204</sup>.

Como consecuencia de esta concepción moderna de la dirección escénica, que vincula el trabajo del director al del escenógrafo, músico y cuantas artes intervengan en la representación teatral, se debatía sobre la necesidad de extender una idea interdisciplinaria del teatro y de las artes en general. Así, Ortega y Gasset hablaba del arte escénico como lugar de encuentro entre la pintura, la música y la poesía, donde la palabra era secundaria con respecto a la representación, primando una definición del espectáculo escénico como arte sensible y visual<sup>205</sup>. En este sentido, vale la pena acudir de nuevo a Rivas Cherif, quien resume a la perfección el carácter singular del “arte moderno del teatro”, donde la armonía del espectáculo se logra, nos dice, mediante la coordinación “sinfónica” de todos los lenguajes escénicos bajo “la batuta del director”, que debe aportar –como ya se ha señalado– su propia visión de la obra:

En España todavía no; pero fuera de ella el arte moderno del teatro ha ido cobrando en lo que va de siglo, y netamente después de la última guerra de Europa [la Primera Guerra Mundial], un carácter singularísimo: la escena recaba su condición principal en la representación, y ésta en la totalidad de sus elementos constituye una manifestación “sui-géneris”, compuesta como un concierto sinfónico, obediente a la batuta del director.

Ni el cómico, ni el autor del texto escrito, ni el pintor de las decoraciones tienen ya en el buen teatro extranjero el predominio que antaño se adjudicaban el primer actor, el dramaturgo o el escenógrafo en representaciones desquiciadas [...]. El director ordena y manda ahora, [...] ofrecen a su público espectáculos de muy diversa intención y gusto, según

---

<sup>204</sup> Un crítico incipiente (Cipriano de Rivas Cherif): “Teatros”, *La Pluma*, IV, 35, abril de 1923, p. 331. Este texto ha sido también citado en: Manuel Aznar Soler, “Las vanguardias teatrales en España: el epistolario entre Adrià Gual y Cipriano de Rivas Cherif (1921-1927) o la necesidad del director de escena”, en: Mechthild Albert (ed.), *Vanguardia española e intermedialidad: artes escénicas, cine y radio*, Madrid, Iberoamericana; Frankfurt am Main, Vervuert, 2005, p. 172.

<sup>205</sup> Cfr.: José Ortega y Gasset: *Ideas sobre el teatro y la novela*, Madrid, Revista de Occidente en Alianza Editorial, 1982, p. 76, citado en: [J. A. Sánchez]: “Introducción”..., p. 20.

los de cada uno de ellos y sus opiniones e ideas acerca del teatro; pero todos coincidentes en que el teatro, la representación como tal, tenga un valor propio, una “interpretación” personal, no por parte del protagonista, sino del director que elige la comedia, la organiza para su mayor efecto, graduando los de los actores en el conjunto escénico, y obtiene, en fin, ayudándose de toda suerte de recursos teatrales, una emoción cabal en el público, completamente distinta de la que un lector aislado logra para sí representándose, repantigando en una butaca, la obra que lee<sup>206</sup>.

Aunque durante las dos primeras décadas del siglo XX la figura del director se seguía confundiendo todavía con la del primer actor o con la del empresario, ya desde finales del siglo XIX encontramos verdaderos hombres de teatro que intentaron mejorar la puesta en escena, a lo que hay que añadir la publicación de algunos tratados que contribuyeron a que se asentara en el teatro español, aunque muy lentamente, el concepto moderno de la dirección escénica<sup>207</sup>. En este proceso desempeñaron un papel fundamental una serie de iniciativas teatrales de carácter innovador de las que se hablará en el siguiente apartado, las cuales constituyen la vertiente escénica –o espectacular– en que se manifestó la renovación de nuestro teatro.

### 3.4. Algunas propuestas renovadoras. El ejemplo de Cipriano de Rivas Cherif

A la hora de mostrar en la escena española las propuestas de renovación que estaban transformando el teatro occidental fuera de nuestras fronteras, sobresalen algunas agrupaciones dedicadas a estrenar obras al margen del gusto imperante y a fomentar las novedades en la estructura teatral<sup>208</sup>.

Entre los precursores destacó Adrià Gual en Barcelona (fundador del *Teatre Íntim* en 1898 y de *L'Escola d'Art Dramàtic* en 1913)<sup>209</sup>, cuya influencia contribuyó a que aparecieran también en Madrid grupos independientes como el Teatro de Arte (1908-1911) de Alejandro Miquis (seudónimo de Anselmo González) o el Teatro de Arte (1916-1926) de Gregorio Martínez Sierra. Este último, que contó con la colaboración de Rivas Cherif como traductor, ofreció en el Teatro Eslava espectáculos en los que, sin renunciar al éxito comercial, incorporaba algunos de los principios básicos de las novedades teatrales, como el rigor en la puesta en escena, el papel relevante del director, la búsqueda de nuevos autores y textos (aunque con ello se arriesgara al fracaso), o la incorporación de compositores a su equipo, como Manuel de Falla,

---

<sup>206</sup> C[ipriano] [de] R[ivas] C[herif]: “El teatro español en el extranjero”, *Heraldo de Madrid*, 6-11-1926, [p. 4]. Este artículo también ha sido citado en: Juan Aguilera Sastre y Manuel Aznar Soler: *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967)*, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1999 (D. L. 2000), pp. 51-52.

<sup>207</sup> Cfr.: A. Muñoz-Alonso López: “Introducción crítica”..., p. 16.

<sup>208</sup> Sobre otras tentativas vanguardistas, aparte de las que se mencionan en este trabajo, véase.: *Ibid.*, p. 15; D. Dougherty y M<sup>a</sup> F. Vilches de Frutos: *La escena madrileña entre 1918...*, pp. 46-50; M<sup>a</sup> F. Vilches de Frutos y D. Dougherty: *La escena madrileña entre 1926...*, pp. 193-202.

<sup>209</sup> Para más información sobre Adrià Gual, ver: Luciana Gentili: *Teatro e Avanguardia nella Spagna del Primo Novecento. Cipriano de Rivas Cherif*, Roma, Bulzoni Editore, 1993, pp. 95-100; A. Peláez Martín: “El arte escénico...”, p. 2210.

Conrado del Campo, Joaquín Turina, María Rodrigo, Pablo Luna o José María Usandizaga.

Pero nos interesa destacar aquí, sobre todo, la figura de Cipriano de Rivas Cherif (Madrid, 1891 - México, 1967), el primer director escénico español en el sentido moderno del término. Creador y director de grupos y proyectos teatrales que impulsaron la renovación en nuestro país partiendo de las mismas premisas que estaban transformando la escena europea, se ha dicho que de él “vienen las únicas iniciativas realmente vanguardistas llevadas a cabo en España”<sup>210</sup>.

Fundamental al respecto fue la influencia de Gordon Craig, que Rivas Cherif había asimilado durante su etapa de formación entre 1911 y 1914 en Italia, donde residía el director inglés<sup>211</sup>, y de quien, como hemos visto en el capítulo anterior<sup>212</sup>, procedían algunos de los presupuestos básicos de la renovación escénica, como la búsqueda de un lenguaje específicamente teatral liberado de la palabra, el rechazo de la escenografía decorativa, la utilización expresiva de la luz o un nuevo concepto de interpretación. Todo ello en virtud “de un ideal de teatralidad que aspiraba a reflejar la armonía del movimiento en el espacio, una síntesis que tenía su modelo en la danza y la música”, como también había puesto de manifiesto Adolphe Appia “al vincular con esas artes el proceso de composición rítmica de la obra teatral”<sup>213</sup>. Así, toda la labor de Rivas Cherif estuvo encaminada a poner al teatro español a la altura que ya tenía en el resto de Europa, que él conocía bien por sus viajes y lecturas.

Durante la década de 1920-1930, Rivas Cherif fue el principal impulsor de cuatro teatros experimentales de corta duración y formados por aficionados, con la dictadura de Primo de Rivera como fondo (exceptuando el primero de ellos) y que constituyen una etapa intermedia entre sus comienzos en la dirección teatral y el reconocimiento por parte del público como director del Teatro Español más adelante, con la proclamación de la República.

En 1920, a la vuelta de París (viaje que realizó en compañía de Manuel Azaña), Rivas fundó su primer grupo alternativo, el Teatro de la Escuela Nueva (1920-1921), influenciado por las enseñanzas de Jacques Copeau (cuyos espectáculos en el Teatro del *Vieux Colombier* había presenciado en París<sup>214</sup>), comenzando así su carrera teatral;

---

<sup>210</sup> S. Salaün: “El teatro extranjero...”, p. 2593.

<sup>211</sup> Aunque Rivas siempre se consideró discípulo de Craig, parece ser que no fue realmente alumno suyo, aunque sí le influyeron sobremedida las lecturas de sus escritos teóricos. Cfr.: Juan Aguilera Sastre y Manuel Aznar Soler: “Cipriano de Rivas Cherif. Retrato de una utopía”, *Cuadernos El Público*, 42 (1989), p. 5. Sobre la influencia que Gordon Craig ejerció en Rivas Cherif, véase: L. Gentili: *Teatro e Vanguardia...*, pp. 100-106.

<sup>212</sup> Véanse los apartados 3.1 y 3.2.3 dentro del capítulo I de esta tesis doctoral.

<sup>213</sup> A. Muñoz-Alonso López: “Introducción crítica”..., p. 13. Ver también el apartado 3.2.2 dentro del capítulo I de esta tesis.

<sup>214</sup> Cfr.: L. Gentili: *Teatro e Vanguardia...*, pp. 20-21. Durante ese viaje a París, el interés de Rivas Cherif se orientó hacia la actividad teatral, asistiendo, entre otros espectáculos (y aparte del de Copeau en el *Vieux Colombier*), al de Lugné Poe en el *Théâtre de l'Oeuvre*, o al de los Ballets Rusos de Diaghilev, que ya había visto en Madrid en 1916. Gracias al modelo de Copeau, Rivas Cherif encontró el camino para armonizar en sus propuestas escénicas las ideas de Craig con el respeto por

el intento de dar continuidad a la empresa bajo el nombre de Teatro de los Amigos de Valle-Inclán fracasó apenas creado. Tras ocupar los cargos de director de propaganda de Vittorio Prodecca y su *Teatro dei Piccoli*<sup>215</sup> en 1924, y de asesor de la compañía de Mimi Aguglia en 1925, se acercó de nuevo al teatro experimental con El Mirlo Blanco (1926-1927), constituido como teatro de cámara en casa de los Baroja y cuyo éxito le animó a continuar sus actividades, en colaboración con Valle-Inclán, a través de El Cántaro Roto (1926), grupo formado por ambos y semejante al anterior, que surgió el mismo año con sede en el Círculo de Bellas Artes. En 1928 fundó una nueva compañía, El Caracol con sede en la sala Rex y primer teatro de bolsillo en España, con el que llevó a cabo sus montajes más innovadores hasta ese momento<sup>216</sup>, ofreciendo obras de Azorín y Antón Chéjov, para aventurarse posteriormente con montajes mucho más arriesgados, como el *Orfeo* de Jean Cocteau o *Un sueño de la razón* del propio Rivas, hasta que el grupo fue clausurado por la censura en 1929 (si bien resucitaría más tarde), impidiendo el estreno de *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* de Federico García Lorca.

Tras estas experiencias con agrupaciones independientes, inició la década de los treinta trabajando para las compañías de Irene López de Heredia en Argentina y la de Isabel Barrón a su vuelta a España, con quien fundó la Compañía Clásica de Arte Moderno. Pretendía entonces hacer un teatro comercial digno, sin abandonar sus intentos renovadores, pero pronto se desengañó ante el afán lucrativo de Isabel Barrón en detrimento de la calidad del repertorio.

Por tanto, no fue hasta 1930, al ser contratado por la compañía de Margarita Xirgu en calidad de asesor artístico y literario (aunque actuó en realidad como director escénico), cuando encontró el lugar adecuado para desarrollar sus inquietudes artísticas. Desde los inicios, Rivas Cherif había intentado vincular a artistas plásticos renovadores a sus grupos experimentales, lo cual continuó al pasar al campo profesional, pudiendo entonces colaborar con los mejores escenógrafos del

---

la obra dramática, a la que Rivas, como Copeau, no quería renunciar. Cfr.: A. Muñoz-Alonso López: "Introducción crítica"..., p. 33.

<sup>215</sup> El *Teatro dei Piccoli* había sido fundado en Roma en 1914 por Vittorio Prodecca con la intención de renovar el modelo del melodrama de marionetas, que para su director debían funcionar como un instrumento musical más dentro del espectáculo. Sus propuestas llamaron la atención de artistas y poetas, incluido Gordon Craig, y algunos futuristas italianos colaboraron con él. Gracias a las gestiones de Rivas Cherif, quien había advertido su interés como modelo para la renovación del teatro español, la compañía italiana de títeres realizó una temporada en España en 1924, influyendo en la génesis de *La pájara pinta* (1926) de Rafael Alberti, "guirigay lírico-bufo-bailable" (cuya escritura quedó incompleta) que pensaba ilustrar musicalmente Oscar Esplá (aunque solo realizaría algunas piezas cortas) y para cuyos decorados y figurines realizaron bocetos Benjamín Palencia y Maruja Mallo. Vale la pena recordar también que, en 1931, el mismo Rivas dirigiría en la Residencia de Estudiantes (y en colaboración con personalidades de la talla de Ernesto Halffter o Daniel Vázquez Díaz) el estreno en España de la *Historia de un soldado* de Stravinsky, sustituyendo los actores por marionetas.

<sup>216</sup> La iniciativa partía del deseo de que Madrid, a la par de las principales metrópolis europeas, tuviera, junto a los grandes teatros y cines (construidos para públicos multitudinarios en aras de la rentabilidad económica), una pequeña sala, a modo de verdadero centro de producción cultural y destinada a albergar las mejores expresiones del arte contemporáneo. En ella tendrían cabida no solo montajes teatrales, sino también conferencias, recitales poéticos, conciertos, espectáculos de danza o proyecciones de cine selecto.

momento, como Sigfried Bürmann, Manuel Fontanals o Salvador Bartolozzi (fiel colaborador este último durante toda su vida) y teniendo como sede el Teatro Español. De tan fructífera colaboración durante cinco temporadas (1930-1935), que darán lo más interesante del teatro del momento, surgieron montajes de autores extranjeros como Henri-Renè Lenormand, Georg Kaiser o Hugo von Hofmannsthal, y estrenos de obras fundamentales y renovadoras del teatro español, como *Divinas palabras* de Valle-Inclán (1933)<sup>217</sup> o *Yerma* de García Lorca (1934)<sup>218</sup>. Sin la labor de Rivas Cherif y sus colaboradores, tal vez esos textos dramáticos, y otros muchos, no hubieran sido posibles y, desde luego, no hubieran subido a las tablas con la dignidad que lo hicieron.

Pero esto no le hizo descuidar su faceta experimental, ya que su estrategia iba encaminada a lograr una convergencia entre teatro comercial y de ensayo. Por eso puso en marcha el Teatro Experimental del Español, en colaboración con Margarita Xirgu, e incorporó al Teatro Español el teatro de marionetas con el Teatro Pinocho en 1930, fundado con Salvador Bartolozzi y Magda Donato. Fundación exclusiva suya fue la Compañía Dramática de Arte Moderno en 1932, con la que estrenó la farsa de Fernand Crommelynck *El estupendo cornudo* (*Le cocu magnifique*) en 1933. Ese mismo año le sería encomendada la dirección artística de la primera temporada del Teatro Lírico Nacional en el Teatro Calderón (mientras se realizaban las obras de restauración del Teatro Real)<sup>219</sup> y, al año siguiente, sería nombrado director del área de teatro del Conservatorio de Música y Declamación<sup>220</sup>.

---

<sup>217</sup> Rivas Cherif y Valle-Inclán mantuvieron una estrecha relación, colaborando incluso en varios teatros de cámara –como se ha dicho–, ya que compartían la misma voluntad renovadora de la escena española, no solo artística sino también ideológica. Véase el completo estudio de Manuel Aznar Soler: *Valle-Inclán, Rivas Cherif y la renovación teatral española (1907-1936)*, Sant Cugat del Vallès, Barcelona, Cop d'Idees, 1992.

<sup>218</sup> Sobre la estrecha y fructífera colaboración profesional entre Rivas Cherif y García Lorca, quienes compartían intereses estéticos comunes y se admiraban mutuamente, véase el apartado 1.3 dentro del capítulo III de esta tesis doctoral.

<sup>219</sup> La creación del Teatro Lírico Nacional fue una iniciativa del Gobierno de la República, que recuperaba un antiguo proyecto de los años veinte y que vería la luz en 1932 gracias a la reivindicación de personalidades del mundo de la música, como Adolfo Salazar, Amadeo Vives y Óscar Esplá, siendo encomendada la dirección de la primera temporada a Rivas Cherif. El proyecto estaba presidido por la Junta Nacional de la Música y Teatros Líricos, la cual, por falta de recursos económicos y diferencia de criterios, renunciará a la gestión y producción del Teatro Lírico, encomendándola a la empresa privada. Finalmente, la falta de un público asiduo y de empresarios dispuestos a arriesgar, llevó al Gobierno y a la Junta a reducir las temporadas y festivales a producciones aisladas; la propia Junta desaparecería completamente en 1934. Por otra parte, y al igual que había ocurrido en los sectores musicales, desde el panorama teatral también se erigieron voces para la creación de un Teatro Nacional que, sin embargo, no se convirtió en una realidad (si bien muchos de sus principios estaban presentes en el Teatro Escuela de Arte de Rivas Cherif) hasta después de la Guerra Civil, pero en manos del nuevo régimen y que poco tenía que ver con el proyecto impulsado tantas veces por la República. Ver: J. Aguilera Sastre y M. Aznar Soler: *Cipriano de Rivas Cherif...*, pp. 294-297, 300 y ss.; L. Gentili: *Teatro e Vanguardia...*, pp. 87-94; A. Peláez Martín: “El arte escénico...”, pp. 2226-2228.

<sup>220</sup> En realidad, la opinión que Rivas Cherif tenía del conservatorio era bastante negativa: lo consideraba un lugar decrepito e incluso perjudicial, coincidiendo con otros testimonios de la época que igualmente denunciaban la ineficacia de la institución. De ahí que Rivas defendiera firmemente

Todo ello culminaría con el establecimiento de una escuela de teatro, en 1933, cuya consecuencia más inmediata fue el Estudio Dramático del Teatro Español, convertido pronto en el Teatro Escuela de Arte (TEA). El TEA, seguramente el proyecto más importante de renovación estética e industrial del teatro español, funcionó entre 1933 y 1935 en el Teatro María Guerrero, y pretendía la creación de un laboratorio experimental para el estudio, renovación y pedagogía de todos los oficios relacionados con el teatro. En él, Rivas puso en práctica sus ideas renovadoras acerca de la enseñanza teatral, que “pasaban necesariamente por la creación de escuelas-talleres en las que se integraran no sólo a los actores, sino también a los técnicos, directores, escenógrafos y figurinistas, para que en el resultado final de la puesta en escena imperase un criterio único y una orquestación, clara y ajustada del trabajo de todos los creadores”<sup>221</sup>. Además, Rivas privilegió el estudio del teatro clásico español, sin desatender proyectos para con un teatro comprometido y abierto a las vanguardias europeas, pero cuidando de que el teatro no perdiera su significación popular. Sin embargo, al remodelar el Teatro María Guerrero, el grupo se quedó sin escenario y, al negársele la renovación del contrato en el Teatro Español, Rivas Cherif tuvo que iniciar la temporada de 1935-1936 en Barcelona y continuarla por La Habana y México, donde se hallaba al estallar la Guerra Civil.

Al volver a España se puso a las órdenes del Gobierno de la República y, en 1939, cuando las tropas de Franco llegaron a las puertas de Barcelona, huyó a Francia, donde, tras la ocupación por parte del ejército hitleriano, fue arrestado en 1940 por agentes de la policía franquista en colaboración con la Gestapo<sup>222</sup>, siendo posteriormente condenado a muerte, pena que se le conmutó por treinta años de reclusión perpetua. En el penal del Dueso (Santander), una de las prisiones en las que fue recluido, fundó el Teatro Escuela del Dueso, estrenando unas 25 obras. Tras su liberación en 1946 y una breve incursión en el teatro comercial, emigró finalmente a México en 1947, donde continuó su labor escénica, la cual ya no abandonaría (si bien no escribiría más teatro), impartiendo clases en diversas universidades y dirigiendo espectáculos por toda América Latina<sup>223</sup>.

Por último, no podemos olvidar que, junto a su labor como animador y renovador de la escena, y en relación con ella, Rivas Cherif desarrolló también una importante producción, menos conocida, como traductor, crítico teatral, poeta, novelista, autor dramático, y libretista de ópera y ballet. Junto a Manuel Azaña fue fundador de la revista *La Pluma* (1920-1923) y colaboró habitualmente en revistas y periódicos: *Heraldo de Madrid*, *España*, *El Liberal*, *La Libertad* o *El Sol*. Como autor, destacan: el libro de poesía *Versos de abril* (1907); en narrativa, *Los cuernos de la luna* (1908) o *Un*

---

la creación de un Teatro Nacional combinado con un centro de formación artística que ocupase el puesto del obsoleto conservatorio. Véase: L. Gentili: *Teatro e Vanguardia...*, pp. 29 y 49.

<sup>221</sup> A. Peláez Martín: “El arte escénico...”, pp. 2231-2232.

<sup>222</sup> Cfr.: L. Gentili: *Teatro e Vanguardia...*, p. 36.

<sup>223</sup> Para profundizar no solo en la labor de Rivas Cherif durante el exilio (la cual no tratamos aquí por salirse de nuestros intereses y márgenes cronológicos), sino sobre toda su obra en general, es indispensable el libro ya citado de J. Aguilera Sastre y M. Aznar Soler: *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967)*, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1999 (D. L. 2000).



*camarada más* (1921); dentro del género teatral, *El cristal con que se mira* (escrita y publicada en 1909), *Trance* (adaptación teatral a partir del cuento homónimo publicado en *La Pluma* en 1923; escenificada en 1926 por El Mirlo Blanco), *Un sueño de la razón* (escrita entre 1924 y 1928; escenificada en 1929 por El Caracol), *Práxedes en persona* (escrita entre 1939 y 1940), *¿Qué quiere decir Irene?* (escrita en 1941) o *La costumbre* (escrita a partir del cuento homónimo publicado en *La Pluma* en 1920; estrenada en 1946 en el Teatro Lara por la Compañía de María Cañete, bajo la dirección del propio Rivas); y la biografía *Retrato de un desconocido. Vida de Manuel Azña* (finalizada en 1943; publicada en 1961)<sup>224</sup>.

### 3.5. La renovación escenográfica

Otro aspecto importante de la renovación teatral, ligado a la paulatina aceptación del director de escena, fue el avance que se produjo en nuestro país en el campo de la escenografía, dando lugar a una nueva concepción de la misma, entendida como elemento auxiliar de la representación. El replanteamiento de la función del decorado hizo que poco a poco se dejara de contemplar al escenógrafo como artista independiente, sacrificando su personalidad al carácter y a la esencia de la obra a representar, de la que dependían la luz, el vestuario, la decoración, la música y la interpretación, concebido todo ello como una unidad; lo que significaba romper con la tradición de las telas pintadas que, al levantarse el telón, ponían en primer término el estilo particular del pintor. Asimismo, se estableció la diferencia entre el ambiente que intentaba crear el escenógrafo naturalista y el escenógrafo del teatro moderno, en el que el director de escena intentaba lograr la armonía de todos los elementos, defendiéndose igualmente la importancia de la luz sobre la escena a la hora de crear atmósferas, situaciones y concentrar la atención en la acción.

Desde principios del siglo XX la escenografía española contaba con valiosos técnicos y escenógrafos (Giorgio Busato, Amalio Fernández o Luis Muriel y López) que poseían virtuosismo técnico en el manejo del dibujo y del color, y sabían sacar partido de la maquinaria escénica y de la entonces novedosa luz eléctrica para lograr fieles reproducciones históricas. Sin embargo, sus propuestas escenográficas acabaron por anquilosarse en un realismo cada vez más rígido y en un naturalismo ilusionista agotado y sin conexión con los otros elementos del espectáculo<sup>225</sup>.

Ante el cansancio de estas fórmulas de pintores-decoradores y para luchar contra el abuso del ilusionismo, se discutía sobre la conveniencia o no de introducir las teorías estéticas wagnerianas en favor de un teatro fundado en la unión de las experiencias dispersas de distintas artes en un terreno común. Así, un nuevo estilo escenográfico surgió cuando pintores no habituales de la escena fueron requeridos para desempeñar este papel y se incorporaron al teatro bajo la concepción artística

---

<sup>224</sup> Sobre las obras teatrales citadas y sobre Rivas Cherif, véase: Begoña Riesgo: “Introducción”, en: Cipriano de Rivas Cherif, *Teatro (1926-1946)*, Madrid, Centro Dramático Nacional, 2013, pp. 15-105. Esta publicación incluye los textos teatrales *Trance*, *Un sueño de la razón*, *Práxedes en persona*, *¿Qué quiere decir Irene?*, “*La costumbre*” y el libreto de la ópera *La sugestión*.

<sup>225</sup> Véase, a propósito: A. Peláez Martín: “El arte escénico...”, pp. 2206-2209.

del simbolismo, que heredaba de Baudelaire y –sobre todo– de Wagner la ambición de lograr un espectáculo en el que convergieran las distintas artes<sup>226</sup>. Como ocurría en Europa, se trataba de convertir la elaboración de un espectáculo teatral en un trabajo colectivo en el que participaran el autor del texto, el actor, el pintor, el músico y el director escénico, que llevaba la voz cantante.

Quienes introdujeron en España, aunque con algunos años de retraso, las novedades escenográficas que se venían desarrollando en Europa fueron Adrià Gual y, sobre todo, Gregorio Martínez Sierra. La labor del primero tuvo especial importancia en el contexto del modernismo catalán, y su presencia en Madrid en 1912 constituyó una verdadera novedad por el abandono de la representación realista y el empleo simbólico del color, radicalmente diferente de las escenografías contemporáneas de Fernández o Muriel<sup>227</sup>.

En cuanto a Gregorio Martínez Sierra, la escenografía fue precisamente uno de los elementos a los que prestó mayor atención en su empeño por renovar el teatro, dejando una profunda huella en la estética teatral posterior a través de su Teatro de Arte (1916-1926), pionero en este sentido. Influido por sus viajes a París<sup>228</sup>, luchó contra la rutina escenográfica, incorporando a su compañía a pintores de tendencia renovadora, como Sigfried Bürmann, Manuel Fontanals o Rafael Barradas<sup>229</sup>, quienes, por la vía del color e influenciados por la estancia madrileña de los Ballets Rusos (que actuaron por primera vez en España en 1916), sentaron un precedente al ofrecer, en el Teatro Eslava de Madrid, los ejemplos más relevantes de una escenografía alejada del naturalismo y con aspiraciones artísticas capaces de contribuir a una dignificación desconocida en el teatro español de su época, convirtiéndose así en los auténticos protagonistas de la renovación escenográfica<sup>230</sup>.

En relación con lo anterior, resulta interesante señalar que, a la influencia ejercida por los Ballets Rusos (que habían abierto nuevos caminos escenográficos al incorporar en sus espectáculos a pintores de la vanguardia<sup>231</sup>, si bien la única ruptura

---

<sup>226</sup> Ver el apartado 3.2.1 dentro del capítulo I de esta tesis doctoral.

<sup>227</sup> Frente a Madrid, centro de poder, Barcelona vivió una renovación escenográfica temprana que la colocó en un plano paralelo a lo que se estaba haciendo fuera de España. Cfr.: Ana María Arias de Cossío: *Dos siglos de escenografía en Madrid*, Madrid, Mondadori, 1991, p. 297.

<sup>228</sup> Los viajes a París que realizó permitieron a Martínez Sierra conocer la gran renovación teatral que tanto allí como en otras ciudades europeas se estaba desarrollando, presenciando en vivo la importancia de la intervención del pintor en el escenario y el resultado que se conseguía mediante un espectáculo colectivo. De esta manera, en los primeros años de la segunda década, contactó con el *Théâtre d'Art* de Paul Fort, el *Théâtre de l'Oeuvre* de Lugné Poe o los Ballets Rusos de Diaghilev; conoció las teorías que conformaban el Teatro de Arte de Moscú, dirigido por Meyerhold y Stanislavski; y siguió con mucho interés todas las corrientes innovadoras de Craig, Appia, Fuchs, etc.

<sup>229</sup> Sobre este último, véase el apartado 2.2 de este capítulo.

<sup>230</sup> No todos los pintores escenógrafos que colaboraron con Martínez Sierra eran de tendencia renovadora. Junto a los tres nombrados encontramos otros que realizaron escenografías más tradicionales, como Fernando Mignoni, Mauricio Vilumara o José de Zamora. Para más información sobre la escenografía en el Teatro de Arte de Martínez Sierra, ver: A. M. Arias de Cossío: *Dos siglos de escenografía...*, pp. 253-261; A. Peláez Martín: “El arte escénico...”, pp. 2211-2214.

<sup>231</sup> Véase el apartado 3.3 dentro del capítulo I de esta tesis doctoral.

consistía en el “estilo” de la tela pintada<sup>232</sup>), le siguió, durante los años veinte en España, una reflexión centrada en el concepto del espacio escénico derivado de las ideas de Craig, Appia o Meyerhold, quienes utilizaban innovaciones técnicas como los escenarios giratorios, el sistema de ascensores, las plataformas a diversas alturas, el uso de la luz eléctrica con valor escénico o el dinamismo derivado de los modelos clásicos y la influencia del cine<sup>233</sup>.

Si bien podríamos citar el tándem formado por Rivas Cherif y Margarita Xirgu como ejemplo de la adopción del sistema del decorado corpóreo o semi-corpóreo, quien mejor realizó la transición entre lo pintado y lo corpóreo, a través de montajes en los que se fundían ambas cosas, fue Martínez Sierra en su Teatro de Arte. En este sentido, resultó fundamental la figura del alemán Sigfried Bürmann (de formación teatral poco usual en España, dado su aprendizaje en el extranjero junto a directores como Reinhardt, Meyerhold o Piscator), ya que a él debemos la introducción en nuestros escenarios de elementos corpóreos (“así mismo pintados, pero dispuestos en un juego de volúmenes que dotaba al espacio de una profundidad hasta el momento ignorada”<sup>234</sup>), lo cual chocaba con el habitual telón pintado que aún era costumbre en los teatros españoles del momento<sup>235</sup>. Estos telones pintados se convirtieron en un obstáculo insalvable cuando los directores de escena españoles, estimulados por los ejemplos foráneos, comenzaron a utilizar la luz de forma intencionada, lo que anulaba la impresión de pintura y ponía en evidencia un espacio teatral convencional y anacrónico<sup>236</sup>.

Dado que la renovación tecnológica y estética estaba estrechamente relacionada con la reacción frente al naturalismo, la crítica reivindicó la necesidad de adaptar técnicamente los teatros españoles para estar a la altura del nuevo teatro que se hacía

---

<sup>232</sup> Cfr.: Francisco Nieva: *Tratado de escenografía*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2003, p. 149.

<sup>233</sup> Cfr.: A. Muñoz-Alonso López: “Introducción crítica”..., p. 17. Las innovaciones técnicas, como las plataformas, los practicables, los giratorios cuando lo permitía el escenario, o los elementos fijos transformados con pequeños aditamentos, hicieron posible que los autores dejaran de dividir obligatoriamente la obra teatral en tres actos, o de escribir entre actos más o menos largos para permitir los cambios. Cfr.: César Oliva: “Antecedentes de la vanguardia escénica”, en: Salvador Montesa (dir.), *Teatro y antiteatro, la vanguardia del drama experimental. Actas del XV Congreso de Literatura Española Contemporánea, Universidad de Málaga, 12, 13, 14, 15 y 16 de noviembre de 2001*, [Málaga], Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, 2002, p. 42.

<sup>234</sup> C. Oliva: “Antecedentes de la vanguardia...”, p. 42.

<sup>235</sup> Cfr.: A. Peláez Martín: “El arte escénico...”, p. 2214.

<sup>236</sup> Los avances técnicos se introdujeron con anterioridad en España en los teatros especializados en la revista, pues en ellos los directores de escena trabajaban a partir de la interrelación de los lenguajes escénicos (música, coreografía, cambios rápidos de escenario, iluminación, etc.). Sin embargo, estas prácticas no eran fácilmente aceptadas por el gran público en los teatros dedicados a la comedia y al drama, de manera que cuando se introducían en ellos, aunque se tratara de la década de los treinta, podían constituir una auténtica novedad. De hecho, la concepción dramática como resultado de la adecuación entre espacio y luz no alcanzará su total desarrollo en España hasta principios de los años cuarenta: Ver: A. Peláez Martín: “El arte escénico...”, pp. 2204-2205; M<sup>a</sup> F. Vilches de Frutos y D. Dougherty: *La escena madrileña entre 1926...*, pp. 238-239; Serge Salaün: “El arte y la máquina. Paradojas de la modernidad escénica. 1900-1939”, en: Mechthild Albert (ed.), *Vanguardia española e intermedialidad: artes escénicas, cine y radio*, Madrid, Iberoamericana; Frankfurt am Main, Vervuert, 2005, pp. 256, 268-269.

en Europa, aunque la mayor parte de la actividad teatral siguió anclada en una visión obsoleta de la escenografía de raíz naturalista. En cualquier caso, desde finales de los años veinte sí se advierte una preocupación mayor por parte de las compañías en lo que a la puesta en escena se refiere, dejando atrás el realismo. La verdadera renovación vendría de la mano de los grupos independientes con las carencias que eso implicaba, a excepción de los montajes llevados a cabo entre Margarita Xirgu y Rivas Cherif en la etapa del Español, ya en la década de los treinta<sup>237</sup>.

Por lo que respecta a la relación entre la pintura de escena y las artes plásticas, podemos decir que, desde el mencionado Teatro de Arte, la primera recorrió un camino prácticamente en paralelo a la segunda. Como señala Ana M<sup>a</sup> Arias de Cossío, se produjo en la pintura escenográfica un panorama similar al mostrado al hablar de las artes plásticas de vanguardia en España, de las que ya destacamos su carácter mimético con respecto a las propuestas europeas, pero fundido con lo autóctono<sup>238</sup>. Esto significa que los *-ismos* de esta nueva pintura escenográfica no se manifiestan en virtud de una articulación ni una evolución, sino que tienen carácter de brotes y surgen por “importación” de lo hecho en Europa<sup>239</sup>. A ello contribuyen los escenógrafos que, después de haber trabajado en París, llegan a España trayendo los ecos de lo que se hacía en la escena parisina, como Santiago Ontañón<sup>240</sup>; o que se adscriben a postulados surrealistas y los llevan a las decoraciones, como ocurre con José Caballero o Alberto Sánchez cuando colaboran en La Barraca, experiencia teatral de gran interés para la renovación de la escena durante el período republicano.

Este grupo de teatro universitario con sede en Madrid, dirigido por García Lorca y Eduardo Ugarte, se convirtió en un “núcleo fecundo de convergencia interdisciplinaria puesto al servicio de la expresión teatral”<sup>241</sup>, siguiendo el ideario estético de Lorca de buscar la unidad del espectáculo, influido a su vez por Martínez Sierra, según ha señalado Ian Gibson<sup>242</sup>. Para Lorca, en efecto, La Barraca debía ser un laboratorio de experimentación y un crisol para todos sus colaboradores (actores, pintores, escultores, compositores, fotógrafos, etc.)<sup>243</sup>, en el que habrían de poner en común sus experiencias, dando como resultado puestas en escena de una gran modernidad. Además, debido a que algunos de los pintores que colaboraban estaban inmersos en la plástica surrealista, un gran número de los decorados y figurines (que eran objeto de especial cuidado por parte de Lorca, al igual que la luz o el movimiento

---

<sup>237</sup> Cfr.: A. Muñoz-Alonso López: “Introducción crítica”..., p. 18.

<sup>238</sup> Véase el apartado 2.1 dentro de este capítulo.

<sup>239</sup> Ver: A. M. Arias de Cossío: *Dos siglos de escenografía*..., pp. 299-300.

<sup>240</sup> Véase: *Ibíd*, pp. 278-279.

<sup>241</sup> L. García de Carpi: *La pintura surrealista*..., p. 158.

<sup>242</sup> Cfr.: Ian Gibson: “En torno al primer estreno de Lorca (El maleficio de la mariposa)”, en: Ricardo Doménech (ed.), *“La casa de Bernarda Alba” y el teatro de García Lorca*, Madrid, Cátedra-Teatro Español, 1985, p. 75, citado en: M. de Paco: “El teatro de vanguardia”..., p. 297n.

<sup>243</sup> Entre dichos colaboradores podemos nombrar: a los pintores Manuel Ángeles Ortiz, Norah Borges, José Caballero, Ramón Gaya, Maruja Mallo, Santiago Ontañón, Benjamín Palencia, Alfonso Ponce de León o Miguel Prieto; los escultores Ángel Ferrant y Alberto Sánchez; los arquitectos Fernando Chueca y Luis Felipe Vivanco; y, entre los músicos, a Ernesto Halffter.

y gesto rítmicos, entroncando así con las teorías de Appia y Meyerhold<sup>244</sup>) seguían dicha estética, lo cual significó un gran impulso para el surrealismo, que se difundió más allá de las exposiciones minoritarias, llegando hasta las zonas rurales.

No olvidemos, por otro lado, que el grupo tenía como meta la difusión de nuestro patrimonio teatral, pues la República “había creado un nuevo concepto de público, identificado por primera vez con ‘pueblo’; [...] por eso se elige el teatro clásico español, que habla de historias ‘de siempre’ –y, en consecuencia, comprensibles para los ‘de ahora’– y se promociona un arte que ese público-pueblo pueda reconocer con facilidad”<sup>245</sup>. Esto significa que, siguiendo el ideario de sus creadores, la vanguardia artística debía buscar un entronque con la cultura popular para “devolver al pueblo su propia imagen cultural, recurriendo a su tradición popular y clásica”<sup>246</sup>. Por ello, la mayoría de los colaboradores de La Barraca escogieron modelos figurativos en los decorados y figurines, si bien algunos se decantaron por lenguajes o elementos más modernos, como es el caso de Alberto en la decoración de *Fuenteovejuna* de Lope de Vega, estrenada en 1933, donde no obstante se lograba superar “el conflicto entre formas vanguardistas y pueblo”<sup>247</sup>. De esta manera, a través de La Barraca, Lorca también intentaba llevar a la práctica su idea del “teatro de acción social”, al cual se refiere en sus escritos: “un teatro para las masas, al alcance de todos, que popularizaría tanto el arte de vanguardia como el drama nacional y, a la vez, serviría para enseñar, educar, cambiar los gustos y la sensibilidad de los espectadores”<sup>248</sup>.

Todo este camino renovador, descrito en las páginas anteriores, quedó frenado por la Guerra Civil, tras la cual la producción teatral se resintió profundamente y tardaría décadas en recuperarse.

---

<sup>244</sup> Véase: Urszula Aszyk: “Los modelos del teatro en la teoría dramática de Unamuno, Valle-Inclán y García Lorca”, en: Sebastián Neumeister (ed.), *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, 18-23 agosto 1986, Berlín, Ibero-Amerikanisches Institut, Preussischer Kulturbesitz, Freie Universität Berlin, Institut für Romanische Philologie*, Frankfurt am Main, Vervuert, 1989, vol. II, p. 140.

<sup>245</sup> Javier Pérez Segura: “El cazador de raíces. Naturaleza y compromiso vital en el teatro de Alberto Sánchez”, en: Jaime Brihuela y Concepción Lomba (dirs.), *Alberto 1895-1962* [catálogo de exposición], Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 26 de junio - 17 de septiembre, 2001; Museo de Santa Cruz, Toledo, 4 de octubre - 9 de diciembre, 2001; Museo Nacional d’Art de Catalunya, Barcelona, 8 de enero - 1 de abril, 2002, [Madrid], Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2001, p. 163.

<sup>246</sup> A. Peláez Martín: “El arte escénico...”, p. 2216.

<sup>247</sup> J. Pérez Segura: “El cazador de raíces...”, p. 165. Más allá del interés puramente estético, La Barraca, apoyada por el ministro Fernando de los Ríos, respondía a una de las iniciativas llevadas a cabo a partir del advenimiento de la Segunda República, cuya preocupación político-social orientó en los años treinta un cambio de rumbo en la vanguardia artística y literaria, que se extendió al campo teatral. Así se entiende, por ejemplo, el teatro de Rivas Cherif, inclinado hacia la izquierda y comprometido con la causa republicana en España, o la creación de grupos como el Teatro del pueblo de las Misiones Pedagógicas (con sede en Madrid y dirigido por Alejandro Casona), El Búho (teatro universitario con sede en Valencia y dirigido por Max Aub) o la misma Barraca, con el fin de acercar el teatro y la cultura a los sectores más desfavorecidos. El talante pedagógico e ideológico de esta última se sitúa en las intenciones de aquellos sectores intelectuales que encontraron en la República el escenario idóneo para poner en práctica su programa, el cual emanaba de la Institución Libre de Enseñanza, cuyo instrumento de acción universitaria era la Residencia de Estudiantes.

<sup>248</sup> U. Aszyk: “Los modelos del teatro...”, pp. 139-140.

## II.4. Influencia de la renovación de los Ballets Rusos en el desarrollo del ballet español

### 4.1. Abriendo las puertas a la modernidad coreográfica

Dentro de la renovación del panorama escénico español, uno de los acontecimientos de mayor importancia fue la presencia de los Ballets Rusos de Diaghilev en nuestro país (1916-1921), donde se refugió la compañía durante la Primera Guerra Mundial. Como ocurrió en otros países, también encontraron el reconocimiento de su propuesta de modernidad entre la intelectualidad española y desempeñaron un papel primordial en la divulgación de la música y del arte moderno. Sin su fascinante propuesta de arte total (deudora de una amplia concepción estética que ligaba íntimamente ballet con literatura, música, escenografía y coreografía) y sin su ejemplo en cuanto a la colaboración directa con otros artistas, probablemente no hubiera sido posible: la obra escénica desarrollada por los músicos del Grupo de Madrid —o Grupo de los Ocho— y del Grupo de Barcelona, el desarrollo de algunas manifestaciones teatrales (desde el Teatro de Arte de Martínez Sierra a ciertas propuestas de Rivas Cherif o García Lorca), la labor renovadora de pintores y figurinistas (Bürman, Fontanals o Bartolozzi), así como la renovación del ballet español en las figuras de la Argentina y la Argentinista.

Por lo que respecta al campo coreográfico, la compañía de Diaghilev abrió las puertas a la modernidad, cambiando la percepción que en España se tenía entonces de la danza, anclada en un reducto clásico cada vez más ahogado e inviable. Con anterioridad al debut de dicha compañía en el Teatro Real de Madrid en 1916, las representaciones exclusivamente coreográficas eran excepcionales y el público no estaba acostumbrado a ver ballets, ya que la danza escénica estaba subordinada a otras fórmulas teatrales como la ópera, la zarzuela, el género chico, las variedades o —en el caso del flamenco— el café-cantante, por lo que no es de extrañar que el espectáculo de los Rusos despertara tanto interés y admiración en un público que no estaba habituado a ese tipo de representaciones<sup>249</sup>.

Sin embargo, a partir de 1915 se inició un nuevo período (que concluiría en 1936 con el golpe de estado desencadenante de nuestra Guerra Civil) especialmente fructífero para la danza en España, pues ésta logra independizarse como espectáculo autónomo con valor por sí mismo y es entonces cuando se consolida el ballet español como género escénico, se definen de forma teórica y práctica las cuatro formas de danza española (folklore, flamenco, escuela bolera y danza estilizada)<sup>250</sup> y se crean

---

<sup>249</sup> Para más información sobre la escena coreográfica madrileña en esos años, véase: Beatriz Martínez del Fresno y Nuria Menéndez Sánchez: “Una visión de conjunto sobre la escena coreográfica madrileña (1915-1925) y algunas observaciones acerca de la influencia rusa en el desarrollo del ballet español”, en: Yvan Nommick y Antonio Álvarez Cañibano (eds.), *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*, Granada, Archivo Manuel de Falla; Madrid, Centro de Documentación de Música y Danza-INAEM, 2000, pp. 150-179.

<sup>250</sup> Con la denominación *danza española* nos referimos a un nuevo lenguaje coreográfico que se gestó entre 1915 y 1939 en España, originado por la asimilación de estilos de danza populares y tradicionales (el flamenco, el folklore y la escuela bolera), de los que toma un número variable de elementos que se fusionan y se transforman, según los valores estéticos del coreógrafo y las

algunas obras claves del repertorio coreográfico español, como *El amor brujo* y *El sombrero de tres picos*.

El inicio de esta evolución lo marcó precisamente el estreno de *El amor brujo*, en su versión como “gitanería”, el 15 de abril de 1915, con coreografía de Pastora Imperio, partitura de Manuel de Falla, vestuario y escenografía de Néstor de la Torre, textos de María Lejárraga y dirección escénica de Gregorio Martínez Sierra<sup>251</sup>. El que en esta obra se fundiera la labor de artistas destacados en el panorama nacional con la de una *bailaora* y cantante de flamenco, que hasta entonces actuaba en salas de variedades y cafés cantantes, indicaba un cambio en la valoración de la danza por parte de los creadores e intelectuales del momento. Además, y aunque no fuera estrictamente un ballet, ya que los bailables se alternaban con canto y recitado, la obra marcaba el inicio del proceso de fusión de un género escénico importado y de tradición europea como el ballet (indisolublemente unido a la danza académica por aquel entonces) con la danza española, la cual encontró en el ballet un espacio donde desarrollarse como lenguaje escénico, abriendo así una nueva vía creativa que se iría consolidando a lo largo del siglo XX<sup>252</sup>.

Otro de los acontecimientos que refleja la atención que algunos creadores e intelectuales españoles empezaron a mostrar hacia la danza en España, y del que se hicieron ecos los periódicos de Madrid, fue *La Fiesta de la Danza*, una velada organizada por el Ateneo el 16 de abril de 1915 (tan solo un día después del estreno de *El amor brujo*) y en la que, además de actuaciones como la de Antonia Mercé, “importantes literatos convirtieron el arte coreográfico en objeto de su obra”<sup>253</sup>.

Ahondando en la línea abierta por *El amor brujo*, hemos de decir que las prolongadas estancias de los Ballets Rusos en España durante el conflicto europeo, y el interés de Massine y Diaghilev por la danza española, dieron como resultado algunos ballets inspirados en nuestra cultura, como es el caso de *El sombrero de tres picos*<sup>254</sup>, el cual resultó determinante a la hora de allanar el camino en España hacia la

---

necesidades de la puesta en escena. Como espacio de experimentación se utilizó el teatro musical español, bien como elemento secundario dentro de obras más amplias (zarzuela, ópera, opereta, revista, etc.) o a través del importante número de ballets que se estrenaron en este período. Entre los principales representantes de este nuevo estilo, que alcanzó su madurez a finales de los años treinta, se encuentran: la Argentina, la Argentinita, Laura de Santelmo, Teresa Boronat o Vicente Escudero. Tras la Guerra Civil, una segunda generación de coreógrafos, como Pilar López, Joan Magriñá, Mariemma o Antonio Ruiz Soler, propició su perpetuación hasta el presente. Para más información, ver: Nuria Menéndez: “Influencia del teatro musical en los orígenes de la danza española (1915-1939)”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 2-3 (1996-97), pp. 281-286.

<sup>251</sup> Ver nota 43.

<sup>252</sup> Cfr.: Beatriz Martínez del Fresno y Nuria Menéndez Sánchez: “III. Espectáculos de baile y danza / Siglo XX”, en: Andrés Amorós y José M. Díez Borque (coords.), *Historia de los espectáculos en España*, Madrid, Castalia, 1999, p. 343; N. Menéndez: “Influencia del teatro musical...”, p. 283.

<sup>253</sup> Nuria Menéndez Sánchez: “Dos conceptos de la danza española escénica antes de la guerra civil. Las compañías de Antonia Mercé y Encarnación López”, en: *I Congreso Nacional de Danza Española. Córdoba, 26 al 29 de abril de 1996. Comunicaciones*, Córdoba, CSI-CSIF, Conservatorio Profesional de Danza de Córdoba, [1996], p. 59.

<sup>254</sup> El precedente inmediato del ballet era una pantomima titulada *El corregidor y la molinera*, con música de Manuel de Falla y libreto de María Lejárraga, representada en 1917 en el Teatro Eslava por la compañía de teatro de Martínez Sierra, y la cual se inspiraba en dos fuentes tradicionales: un romance

composición de ballets. Obra paradigmática para la música y el ballet del siglo XX, y especialmente decisiva para la difusión del arte español en el extranjero, *El sombrero de tres picos* es un homenaje a España y a Goya con música de Falla, libreto de María Lejárraga, telón, decorados y trajes de Picasso, y coreografía de Massine, que aunque no era español, se había impregnado de la esencia del baile andaluz<sup>255</sup>. El éxito internacional que alcanzó desde su estreno, tanto en Londres (1919) como en París (1920)<sup>256</sup>, mostró “a los artistas españoles un posible camino a proseguir, ya que el ballet, además de sustituir estéticamente a la vieja obsesión por la ópera nacional, conllevaba derechos económicos muy superiores a los de la música instrumental o de cámara”<sup>257</sup>. Igualmente, su estreno en Madrid (1921), a pesar de su fracaso (la crítica consideró que la obra no era lo suficientemente española, sin comprender que se trataba de una estilización de la música, cultura y danzas de nuestro país<sup>258</sup>), reveló “a los coreógrafos nacionales la posibilidad de utilizar elementos estilizados de nuestro folklore para crear un espectáculo coherente e innovador”<sup>259</sup>.

Sin embargo, y no obstante el impacto provocado por los Ballets Rusos en el orden literario, plástico, musical y coreográfico, se hacía muy difícil (desde el punto de vista conceptual y estructural) trasplantar este espectáculo a la danza en España, debido, entre otras razones: a una diferente concepción del cuerpo, a nuestra dificultad para la organización y la disciplina, a la ausencia de una tradición académica en la enseñanza, a la falta de compañías de danza, a los temas y argumentos que se llevaban a escena, o a la desorientación en el modo de estilizar las raíces populares de forma que el producto pudiera ser apreciado por la élite internacional pero sin dejar de ser español<sup>260</sup>.

Por ello, mientras que en el teatro el ejemplo de los Ballets Rusos encontró un eco temprano<sup>261</sup>, en el aspecto puramente coreográfico las consecuencias fueron

---

popular homónimo y la novela *El sombrero de tres picos* de Pedro Antonio de Alarcón. Sobre la transformación de la pantomima en ballet para la compañía de Diaghilev, véase: Antonio Gallego: “Evolución de *El corregidor y la molinera* a *El sombrero de tres picos*” y Carol A. Hess: “‘Un alarde de modernismo y dislocación’: Los Ballets Russes en España, 1916-1921”, ambos en: Yvan Nommick y Antonio Álvarez Cañibano (eds.), *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*, Granada, Archivo Manuel de Falla; Madrid, Centro de Documentación de Música y Danza-INAEM, 2000, pp. 65-72 y pp. 220-224, respectivamente.

<sup>255</sup> La creación de esta obra, posterior a *Parade* y a diferencia de ésta (véase el apartado 3.3 dentro del capítulo I de esta tesis), recuerda la de muchas obras de la primera época de los Ballets Rusos en cuanto a que la colaboración de los creadores dio lugar a una verdadera simbiosis artística. Un ejemplo son los trajes de Picasso, que en esta ocasión, y a diferencia de los “imposibles” de *Parade*, sí eran “aptos” para la danza. Cfr.: Ana Abad Carlés: *Historia del ballet y de la danza moderna*, Madrid, Alianza Editorial, S. A., 2004, p. 169.

<sup>256</sup> Véase: Carol A. Hess: “‘Un alarde de modernismo...’”, p. 224.

<sup>257</sup> B. Martínez del Fresno y N. Menéndez Sánchez: “Una visión de conjunto...”, p. 210.

<sup>258</sup> Cfr.: A. Abad Carlés: *Historia del ballet...*, p. 171. Los juicios de la crítica han sido recogidos en: Carol A. Hess: “‘Un alarde de modernismo...’”, pp. 225-227.

<sup>259</sup> B. Martínez del Fresno y N. Menéndez Sánchez: “III. Espectáculos de baile y danza...”, p. 344.

<sup>260</sup> Ver: B. Martínez del Fresno y N. Menéndez Sánchez: “Una visión de conjunto...”, p. 196.

<sup>261</sup> Los primeros pasos para estimular el espectáculo coreográfico fueron dados desde el teatro: en el caso de Cataluña, en el *Teatre Íntim* de Adrià Gual, con quien colaboró Joan Llongueras, quien a su



tardías. Como veremos a continuación, solo después de 1925, a raíz del éxito en París de la versión para ballet de *El amor brujo* de Falla, con coreografía de Antonia Mercé, se intentó aplicar el modelo interdisciplinario propuesto por los Rusos en las compañías de baile que se crearon con un repertorio específico de danza española. De todas ellas, por su repercusión en la vida cultural de la época y por su trascendencia en la evolución del baile español, las más relevantes fueron: los *Ballets Espagnols* (1927-1929) de Antonia Mercé, *la Argentina*, y la Compañía de Bailes Españoles (1933-1934) de Encarnación López, *la Argentinista*<sup>262</sup>.

#### 4.2. Los *Ballets Espagnols* (1927-1929) de Antonia Mercé, *la Argentina*

Antonia Rosa Mercé Luque, *la Argentina* (Buenos Aires, 1888 o 1890<sup>263</sup> - Bayona, 1936), fue quien recogió el testigo de Pastora Imperio y quien desarrolló las propuestas de renovación de los Ballets Rusos durante los años veinte.

Recibió de sus padres, profesores y primeros bailarines del Teatro Real de Madrid, una sólida formación en danza clásica y escuela bolera, pero desde temprano comenzó a estudiar también danza española. Ante todo, sus padres deseaban darle una educación general amplia e iniciarla en todas las artes (música, pintura, escultura, literatura...) <sup>264</sup>, lo que la dotó de “una fina sensibilidad y una cultura artística muy completa” que le permitirían con el tiempo “realizar grandes creaciones coreográficas”<sup>265</sup>. De hecho, la misma Antonia Mercé consideraba que, entre las cualidades que debía poseer una bailarina y aparte de la técnica, era importante aprender música, conocer una selección de obras literarias y las obras maestras de la

---

vez creó el *Institut Català de Rítmica y Plástica* en Barcelona en 1913, donde introdujo el método de Jacques Dalcroze, cuyo pensamiento se relaciona con el de Adolphe Appia y sus investigaciones espaciales; en Madrid, en el Teatro de Arte de Martínez Sierra, quien, tras la experiencia de la “Gitanería” en 1915 y estimulado por el ejemplo de los Ballets Rusos, intentó integrar la danza, la pantomima y la música en algunas producciones, a la vez que modernizaba la escenografía gracias a Bürmann, Fontanals, Barradas y otros artistas plásticos (véase el apartado 3.5 de este capítulo).

<sup>262</sup> Aunque hubo otros grupos que se reunieron para hacer ballets, fue en ocasiones específicas y sin llegar a tener continuidad. La formación autodidacta de muchos bailarines, la irregularidad de la enseñanza, las notables diferencias de estilo, etc., dificultaban la creación de compañías uniformes. Ver al respecto: B. Martínez del Fresno y N. Menéndez Sánchez: “Una visión de conjunto...”, pp. 210, 212 y 213.

<sup>263</sup> Aunque en la mayor parte de la bibliografía consultada dice que nació en 1890, en dos libros posteriores al año 2000 se adelanta la fecha de su nacimiento a 1888: José Luis Navarro García: *El ballet flamenco*, Dos Hermanas, Sevilla, Portada, [2003], p. 61; Ninotchka Devorah Bennahum: *Antonia Mercé: El flamenco y la vanguardia española*, Barcelona, Global Rhythm, 2009, p. 19.

<sup>264</sup> Cfr.: [Antonia Mercé]: “Confesiones de Antonia Mercé ‘La Argentina’”, en: VV. AA., *Argentina. Bienal de Arte Flamenco (V el Baile)*, Sevilla, Bienal de Arte Flamenco, Ayuntamiento de Sevilla, Área de Cultura, 1988, p. 93.

<sup>265</sup> Mariemma: “Verdaderamente única”, en: VV. AA., *Argentina. Bienal de Arte Flamenco (V el Baile)*, Sevilla, Bienal de Arte Flamenco, Ayuntamiento de Sevilla, Área de Cultura, 1988, p. 15.

pintura universal, así como el origen y la historia del baile al que se dedicara, pues así la habían formado a ella<sup>266</sup>.

Tras lograr salir del espacio de las variedades fuera de España y “ascender” a otros teatros, recorrió América y Europa con coreografías individuales que le dieron fama internacional y cuyo repertorio siguió ampliando<sup>267</sup>. En 1925, emprendió por fin la creación de un ballet completo: *El amor brujo*, que se estrenó en París ese año según la nueva versión musical de Falla (remodelada de “gitanería” a “ballet”), convirtiéndose en “el primer ballet de creación totalmente española que se realizó en el siglo XX”<sup>268</sup>, pues en él participaron, aparte de Falla y la Argentina, el matrimonio Martínez Sierra y Gustavo Bacarissas, diseñador de los decorados.

El resultado de esta iniciativa significó, por un lado, “que se había gestado con éxito la unión entre el género *ballet* y las formas de danza nacionales” y, por otro, “una nueva valoración del espectáculo coreográfico por parte del público y los artistas de otros campos”<sup>269</sup>, que van a colaborar en la creación de repertorios para las compañías de danza y participarán en la génesis de las mismas, como es el caso de Rivas Cherif en los *Ballets Espagnols* de la Argentina, y de García Lorca en la Compañía de Bailes Españoles de la Argentinita.

A partir de entonces, impulsada por el éxito de *El amor brujo* y la colaboración del empresario ruso Arnold Meckel (a quien conoció en 1925 y que será quien atienda sus contratos), Antonia Mercé decidió formar su compañía de baile español<sup>270</sup>. Según declaró ella misma, el modelo inmediato era el de la compañía de Nikita Baliev, director del Teatro del Murciélago (compañía derivada del Teatro de Arte de Moscú,

---

<sup>266</sup> Cfr.: Ángel Álvarez Caballero: *El baile flamenco*, Madrid, Alianza Editorial, [1998], p. 183.

<sup>267</sup> Hasta 1925 el repertorio de Antonia Mercé consistía en piezas musicales breves que ella montaba e interpretaba como solos: los conciertos de danzas. Se trata de un nuevo tipo de espectáculo coreográfico que consiste en recitales en los que el bailarín, acompañado por un instrumentista (generalmente un pianista, que a su vez toca algunas piezas musicales cortas), interpreta un conjunto de bailes. El origen se encuentra en los bailes que se representaban dentro de los espectáculos de variedades y en los cafés-concierto, y que la Argentina convirtió en un espectáculo independiente que incluyó en su repertorio y que introdujo con gran éxito en España, donde se generalizó a partir de 1930. De hecho, esta fórmula coreográfica del *baile* tuvo más éxito en este período que el *ballet* – pese a la proliferación de éstos –, debido al menor coste y a la facilidad para poner los bailes en escena, ya que, al consistir en una coreografía corta, sin argumento e interpretada por uno o dos bailarines, no necesitaba partitura musical específica, ni libreto, ni una escenografía elaborada, es decir, que todo el espectáculo podía ser interpretado y coreografiado por la misma persona. En cuanto a la procedencia de la música utilizada en estos bailes, algunos derivan de ballets, de los cuales se desgajan ciertos números para ser interpretados de manera autónoma. Este es el caso, por ejemplo, de la “Danza de Granada” y la “Danza del chal”, pertenecientes al ballet *La romería de los cornudos*, que la Argentina incluyó en su repertorio, si bien no llegó a representar el ballet completo. Para más información sobre el baile, véase: N. Menéndez: “Influencia del teatro musical...”, pp. 283-286.

<sup>268</sup> B. Martínez del Fresno y N. Menéndez Sánchez: “III. Espectáculos de baile y danza...”, p. 344.

<sup>269</sup> *Ibíd.*, 345.

<sup>270</sup> Sobre la importancia e influencia de los ballets con música de Falla, así como de varias compañías rusas, en la formación de los *Ballets Espagnols* de la Argentina y en la intención de lograr el ballet español mediante la necesaria unión entre creadores de distintas disciplinas, véase: E. Estévez-Ortega: “Arte coreográfico / Hacia el ‘ballet’ español”, *La Esfera*, XV, 737, 18-2-1928, p. 19.

trasplantada a París después de la revolución rusa y que actuó en España)<sup>271</sup>, en donde se alternaban breves ballets, escenas cantadas, cuadros animados, etc., creando un espectáculo mixto de teatro, música y baile, que sería imitado a su vez por otras compañías rusas como El gallo de oro y El pájaro azul<sup>272</sup>. Si bien la Argentina nunca reconoció que quisiera seguir del todo el modelo de los Ballets Rusos (de los que apreciaba su grandiosidad, belleza y plasticidad, pero a los que les faltaba alma y emoción, en su opinión<sup>273</sup>), el proceso de estilización que llevó a cabo en la danza española fue comparado por algunos críticos al espectáculo de la compañía de Diaghilev:

La Argentina, al estilizar nuestras danzas y al buscar a la coreografía hispana un ambiente exquisito y refinado, ha convertido en poemas de movimiento y de carácter el más bello repertorio musical moderno. En pequeño ha realizado para España lo que Diaghilef consiguió para Rusia: Universalizar, con el pretexto de lo exótico y lo interesante, el nombre de los más ilustres compositores<sup>274</sup>.

De hecho, Antonia sí tuvo presente dicho ejemplo en lo que a la colaboración directa con otros artistas se refiere, así como al tipo de ballet que incluyó en la programación de su compañía, “a base de obras breves que se podían compaginar en el mismo programa”<sup>275</sup>. Cipriano de Rivas Cherif, figura fundamental en la creación de los *Ballets Espagnols* (o “Bailetes Españoles”, como él prefería denominarlos, si bien el término “bailete” no llegaría a consolidarse<sup>276</sup>), lo explicaba de la siguiente forma:

El suceso de *El amor brujo* determinó a La Argentina a apresurar el logro de un proyecto de que hace tiempo venía madurando: la creación de los “Bailetes Españoles”, no a la manera de gran espectáculo de los rusos de Diaghilev, sino con una intención más adecuada a los medios de que podía disponer; es decir, atenta a la organización de un cuadro selecto de

---

<sup>271</sup> El curioso impertinente (Cipriano de Rivas Cherif): “‘La Argentina’ y el baile español”, *Heraldo de Madrid*, 25-9-1926, [p. 6].

<sup>272</sup> Véase: B. Martínez del Fresno y N. Menéndez Sánchez: “Una visión de conjunto...”, pp. 195 y 205.

<sup>273</sup> Ver: *Ibíd.*, p. 204.

<sup>274</sup> José Forns: “En El Español / Concierto de danza de la Argentina”, *Heraldo de Madrid*, 4-5-1932, p. 6. Véase también: José D. de Quijano: “Baile y canción / Estrellas”, *Blanco y Negro*, XXVII, 1861, 16-1-1927, [p. 82].

<sup>275</sup> B. Martínez del Fresno y N. Menéndez Sánchez: “Una visión de conjunto...”, p. 211.

<sup>276</sup> “Bailetes, sí; que para quien no lo sepa, no es traducción bárbara de ballets, sino designación española de antiguo del género de pantomima bailada, de que hay ejemplos clásicos en el propio Calderón. El maestro Nin propugna la restauración del vocablo neto con ocasión de los espectáculos organizados en París, Bélgica y Alemania por nuestra gran bailarina La Argentina. ¿Por qué no? Bailetes”. C[ipriano] [de] Rivas Cherif: “Los ‘bailetes’ de La Argentina / Arte popular y estilo”, *ABC*, 9-8-1928, p. 11. Este texto también aparece recogido en: Juan Aguilera Sastre y Manuel Aznar Soler: *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967)*, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1999 (D. L. 2000), p. 144.

compañía en torno a su figura eminente, para interpretar obras nuevas, de pequeña orquesta, escritas para ella, a base de temas netamente españoles y decididamente teatrales<sup>277</sup>.

Siguiendo las declaraciones de Rivas Cherif, y como señalan Aguilera Sastre y Aznar Soler, con la compañía de Antonia Mercé se pretendía “aprovechar la estela del éxito internacional de los Ballets Rusos” y llevar a cabo “una especie de versión española, más modesta en los medios materiales pero igualmente ambiciosa en los fines artísticos”, con el objetivo de lograr “la revalorización de la danza española de inspiración popular sobre la base de compositores musicales modernos y nuevas ideas escenográficas”<sup>278</sup>. Y en efecto, la mayoría de los músicos y escenógrafos que colaboraron con la Argentina (Ernesto Halffter, Julián Bautista, Gustavo Pittaluga o Gustavo Durán, entre los músicos; Néstor de la Torre, Manuel Fontanals, Salvador Bartolozzi o Alberto Sánchez, entre los escenógrafos) estaban comprometidos con la renovación artística que se estaba llevando a cabo en España por aquel entonces.

El proyecto debió de empezar a gestarse hacia 1926, durante unas reuniones que se celebraron en Madrid, “en casa de Esplá o de Rivas Cherif, a las que asistían La Argentina, Gustavo Durán, Néstor de la Torre y algunos más”<sup>279</sup>. De hecho, en septiembre de ese año apareció un artículo en la prensa que decía que la Argentina había llegado a Madrid para “contratar bailarinas jóvenes, a quienes educar en su escuela, mimos y comparsas para el ‘ballet’ español”, para el cual había “planeado todo un programa de adaptaciones plásticas, mímicas, coreográficas” y para el que necesitaba “pintores, músicos, bailarines, jóvenes animosos y con espíritu artístico, con afición, con arrestos...”<sup>280</sup>.

La idea fraguó en la primera mitad de 1927, como demuestra la correspondencia que hemos consultado entre Antonia Mercé —que residía en París— y Rivas Cherif<sup>281</sup>, quien enviaba a la bailarina libretos, escenografías, partituras, ideas y sugerencias destinadas a los *Ballets Espagnols*. La primera gira tuvo lugar por Alemania, Italia y Francia en noviembre de 1927, aunque su presentación oficial fue en 1928 en París<sup>282</sup>.

---

<sup>277</sup> C. Rivas Cherif: “Los ‘bailetes’...”, *ABC*, 9-8-1928, p. 11. Dicho fragmento aparece citado también en: J. Aguilera Sastre y M. Aznar Soler: *Cipriano de Rivas Cherif...*, p. 144; B. Martínez del Fresno y N. Menéndez Sánchez: “Una visión de conjunto...”, p. 205.

<sup>278</sup> J. Aguilera Sastre y M. Aznar Soler: *Cipriano de Rivas Cherif...*, p. 144.

<sup>279</sup> B. Martínez del Fresno y N. Menéndez Sánchez: “Una visión de conjunto...”, p. 205.

<sup>280</sup> El curioso impertinente (C. de Rivas Cherif): “‘La Argentina’...”, *Heraldo de Madrid*, 25-9-1926, [p. 6].

<sup>281</sup> Nos referimos al Epistolario de Antonia Mercé, que se conserva en el Institut del Teatre de Barcelona, y que también ha sido citado en: J. Aguilera Sastre y M. Aznar Soler: *Cipriano de Rivas Cherif...*, p. 145n.

<sup>282</sup> Según Menéndez Sánchez, se hizo una presentación a la prensa el 27 de abril de 1928 en la Ópera Cómica de París, mientras que la presentación al público tuvo lugar el 18 de junio de 1928 en el teatro Fémina de la misma ciudad. Ver: N. Menéndez Sánchez: “Dos conceptos de la danza...”, p. 65n. Para más información sobre las giras de los Ballets Españoles, véase: B. Martínez del Fresno y N. Menéndez Sánchez: “Una visión de conjunto...”, p. 206; Javier Suárez Pajares y Yolanda Acker: “Los compositores españoles y el ballet en el siglo XX”, en: Antonio Álvarez Cañibano, José Ignacio Cano y M<sup>a</sup> José González Ribot (eds.), *Ritmo para el espacio. Los compositores españoles y el ballet en el siglo*

Durante su breve existencia (hasta mediados de 1929<sup>283</sup>, debido a distintos factores, como la insuficiente y heterogénea formación de los bailarines o las dificultades económicas), nunca se dieron a conocer en España, pero su evolución fue recogida, con mayor o menor asiduidad, por la prensa nacional.

El objetivo de los *Ballets Espagnols* era crear una forma moderna y española de danza teatral, mediante “un repertorio propio en el que el ballet español alcanza plena madurez”<sup>284</sup> y utilizando la esencia del imaginario ibérico, es decir, “basada en el estereotipo de ‘lo español’ para un público europeo”<sup>285</sup>. Los programas que ofrecían comenzaban con dos ballets y se cerraban con una suite de bailes cortos –todos ellos estilizaciones de danza española– interpretados por la Argentina o sus bailarines<sup>286</sup>.

De hecho, Antonia Mercé está considerada la iniciadora de la estilización, es decir, que las danzas populares sufren en sus manos una transformación en la cual, mediante la búsqueda de la forma esencial de los pasos y de los ritmos básicos de dichas danzas, “las fuentes de la danza española (folclore, escuela bolera y flamenco) se pulen en su forma, respetando la raíz, para ser tratadas de modo coreográfico sobre las composiciones de músicos españoles”<sup>287</sup>.

Este proceso de depuración y estilización de la danza española, que si bien pierde “bastante de su original pureza” no llega a desvirtuarla –en opinión de Rodolfo

---

XX [catálogo de exposición], Madrid, Centro de Documentación de Música y Danza-INAEM, 1998, pp. 25-27.

<sup>283</sup> Desde ese momento, y aunque no podemos hablar de una disolución oficial de la compañía, Antonia Mercé volvió a actuar sola. Participó en algún ballet excepcionalmente, pero siempre en compañías eventuales formadas para la ocasión, como leemos en: N. Menéndez Sánchez: “Dos conceptos de la danza...”, p. 65n. Sobre los factores que determinaron la corta vida de los Ballets Españoles, véase: *Ibid.*, p. 61.

<sup>284</sup> B. Martínez del Fresno y N. Menéndez Sánchez: “III. Espectáculos de baile y danza...”, p. 346.

<sup>285</sup> Idoia Murga Castro: “Años treinta en escena: escenografía y artes visuales”, en: VV. AA., *Años treinta: teatro de la crueldad, lugar del encuentro*, [Madrid], Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2013, p. 133. De la misma autora, véase también: “La Argentina y la Argentinista: bailarinas de la Edad de Plata”, *BILE*, 85-86 (2012), p. 14; *Pintura en danza. Los artistas españoles y el ballet (1916-1962)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2012, pp. 121 y ss.

<sup>286</sup> Cfr.: I. Murga Castro: “Años treinta en escena...”, p. 133. En total, la compañía representó siete ballets, todos con coreografía de Antonia Mercé, de los que a continuación ofrecemos los datos referidos al libretista, compositor y escenógrafo, respectivamente: *El amor brujo* (M. Lejarraga/M. de Falla/G. Bacarissas); *El fandango de candil* (C. Rivas Cherif/G. Durán/N. de la Torre); *En el corazón de Sevilla* (sin libreto/popular/R. Baroja; en segunda versión, N. de la Torre); *Sonatina* (E. Halffer a partir de R. Darío/E. Halffer/F. Beltrán Masses); *El contrabandista* (C. Rivas Cherif/O. Esplá/S. Bartolozzi); *Triana* (E. Fernández Arbós/I. Albéniz y Fernández Arbós/N. de la Torre) y *Juerga* (T. Borrás/J. Bautista/M. Fontanals). Aunque en algunas fuentes (N. D. Bennahum: *Antonia Mercé: El flamenco...*, pp. 221 y 269) se señala el estreno de un octavo ballet titulado *Kinebombo* (Vallé/M. Ponce/T. Salazar), Nuria Menéndez cree que en realidad se quedó en un simple proyecto (N. Menéndez Sánchez: “Dos conceptos de la danza...”, p. 66n). Vale la pena decir también que algunas danzas desgajadas de esos ballets fueron conservadas por la Argentina en su repertorio individual, como: “Danza del miedo”, “El círculo mágico” y “Danza del fuego”, pertenecientes a *El amor brujo*; “Bolero”, de *El fandango de candil*; y “Danza de la Pastora” y “Danza de la Gitana”, de *Sonatina*.

<sup>287</sup> Cristina Marinero: “Argentina, La [Antonia Mercé Luque]”, en: Emilio Casares Rodicio (dir.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, SGAE, 1999, vol. I, p. 655.

Halffter—, ganando “en cambio en universalidad” y “en lo que se refiere a difusión de nuestro rico folklore”<sup>288</sup>, fue comparado por algunos críticos de la época —entre los que destaca Adolfo Salazar— al arte musical de Falla, ya que la Argentina contribuyó a revalorizar la danza española y a dar prestigio al baile español más allá de nuestras fronteras, al igual que Falla había hecho en su música y respondiendo al mismo fenómeno de europeización<sup>289</sup>. La crítica señaló igualmente que “a Antonia Mercé deben los españoles que el extranjero conozca una España bien distinta a la España de pandereta, chulesca, chillona y grosera, y se sepa que en esta patria vibra un alma generosa y bella, un arte depurado y noble”<sup>290</sup>.

En resumen, podemos decir que los *Ballets Espagnols* de la Argentina, a pesar de su corta vida, marcaron un hito en la creación coreográfica española. Al igual que los Ballets Rusos, Antonia Mercé aglutinó alrededor de su compañía a una serie de artistas contemporáneos capaces de “interpretar, con una óptica moderna, un marco de aires vanguardistas para sus espectáculos”<sup>291</sup>, con el fin de crear “un repertorio de ballets en los que la modernidad entraba en armonía con la tradición, abriendo así una nueva vía de expresión” mediante la creación de “un nuevo lenguaje coreográfico moderno e internacional a partir de la tradición española”<sup>292</sup>. Para ello, se esforzó en “borrar las fronteras entre el folklore, el flamenco y la *academia*”<sup>293</sup> y dio a la danza española un empaque escénico que nunca había tenido, elevando el baile español a la categoría de ballet<sup>294</sup>.

---

<sup>288</sup> Rodolfo Halffter: “La vida musical / ‘La Argentina’ y la Orquesta Sinfónica”, *El Sol*, 21-4-1933, p. 5.

<sup>289</sup> Ad[olfo] S[alazar]: “Una danzarina musical: Antonia Mercé”, *El Sol*, 4-5-1927, p. 4, del cual se reproducen algunos fragmentos en: N. Menéndez Sánchez: “Dos conceptos de la danza...”, p. 60; Carlos Bosch: “En el Teatro Español / Antonia Mercé ‘Argentina’ y Luis Galve”, *El Imparcial*, 4-12-1931, p. 4; [Adolfo] S[alazar]: “Fallecimiento de Antonia Mercé, ‘La Argentina’”, *El Sol*, 21-7-1936, p. 2, que puede verse reproducido en: Emilio Casares Rodicio (recop.): “La música en los 20 y 30. Selección hemerográfica”, VV. AA., *La Música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca. 1915/1939* [catálogo de exposición], Madrid, Ministerio de Cultura, 1986, pp. 232-233.

<sup>290</sup> [s. a.]: “Una embajadora del arte español / Antonia Mercé, la Argentina, en París”, *La Libertad*, 16-6-1929. Ver también: [s. a.]: “‘La Argentina’, en El Español”, *La Época*, 5-5-1932.

<sup>291</sup> Pedro Almeida Cabrera: “Antonia Mercé y Néstor: apuntes epistolares para los Ballets Españoles”, en: VV. AA., *Antonia Mercé “La Argentina”. Homenaje en su centenario (1890-1990)*, Madrid, Ministerio de Cultura, INAEM, 1990, p. 37.

<sup>292</sup> N. Menéndez Sánchez: “Dos conceptos de la danza...”, pp. 61-62.

<sup>293</sup> Roger Salas: “Apuntes sobre el baile de Antonia Mercé”, en: VV. AA., *Antonia Mercé “La Argentina”. Homenaje en su centenario (1890-1990)*, Madrid, Ministerio de Cultura, INAEM, 1990, p. 41. Es importante hacer constar que fue la Argentina quien, al incorporar en su baile las tres tendencias enseñadas por la academia española (la clásica nacional, la derivada del ballet clásico franco-italiano y los distintos estilos regionales), las combinó con el flamenco, reconociéndolo como una cuarta escuela de baile y un género estético en sí mismo. Al colocar el flamenco al mismo nivel que los estilos canónicos españoles, dejándolo de ver como un simple baile popular, Antonia Mercé transformó la enseñanza y la estética sociocultural de la danza española tradicional. Véase: N. D. Bennahum: *Antonia Mercé: El flamenco...*, pp. 49-50.

<sup>294</sup> Cfr.: P. Almeida Cabrera: “Antonia Mercé y Néstor...”, p. 37.

### 4.3. La Compañía de Bailes Españoles (1933-1934) de Encarnación López, *la Argentinita*

El ejemplo de la Argentina fue seguido en los años treinta por Encarnación López Júlvez, *la Argentinita* (Buenos Aires, 1895 o 1897 o 1898<sup>295</sup> - Nueva York, 1945), que si bien no gozaba de un prestigio internacional comparable al de Antonia Mercé, estaba más presente en los escenarios de Madrid.

Hija de un gran aficionado al flamenco, de donde parece que le vino la afición tanto a ella como a su hermana Pilar<sup>296</sup>, Encarnación López, al igual que Antonia Mercé, comenzó su carrera en el mundo de las variedades y, aunque al principio era cantante y bailarina, se fue decantando por el baile, si bien no abandonó el canto. En efecto, la crítica señaló su “proteica diversidad de aptitudes”<sup>297</sup> y su “talento flexible [en] varias facetas”<sup>298</sup>, entre las que también se encontraban sus dotes cómicas y su vena humorística para la parodia y la caricatura<sup>299</sup>.

Siendo una de las pocas artistas españolas “con personalidad propia, con preparación y con cultura”<sup>300</sup>, entró en contacto con la Generación del 27 literaria, en alguno de cuyos actos culturales tomó parte. De hecho, la cercanía y el consejo de Lorca (importante en la génesis de su compañía y cuya amistad dio lugar a proyectos comunes<sup>301</sup>), de Rafael Alberti, Edgar Neville o Ignacio Sánchez Mejías (torero y literato próximo a los escritores del 27<sup>302</sup> y a quien Encarnación estaba unida sentimentalmente), le aportaron ideas que puso en práctica a la hora de formar su propia compañía en 1933, la cual sobreviviría apenas un año debido a la muerte en los ruedos de Sánchez Mejías en 1934<sup>303</sup>.

---

<sup>295</sup> No existe unanimidad en la bibliografía consultada sobre el año de su nacimiento.

<sup>296</sup> Cfr.: Á. Álvarez Caballero: *El baile...*, p. 219.

<sup>297</sup> J. D. de Quijano: “Baile y canción...”, *Blanco y Negro*, XXVII, 1861, 16-1-1927, [p. 82].

<sup>298</sup> [s. a.]: “Novedades teatrales / Royalty.- Presentación de la Argentina”, *La Época*, 18-3-1929.

<sup>299</sup> *Ibid.*; E[nrique] D[íez]-C[anado]: “Información teatral / La Argentinita en Royalty”, *El Sol*, 17-3-1929, p. 3; C[ipriano] [de] Rivas Cherif: “La ascensión de ‘La Argentinita’”, *El Sol*, 26-11-1932, [p. 8]; Federico de Onís: “La Argentinita”, *Revista hispánica moderna*, 12 (1946), p. 184.

<sup>300</sup> A[rtemio] P[recioso]: “Nuestros artistas en el extranjero / Argentinita obtiene un gran triunfo en los Campos Elíseos”, *Heraldo de Madrid*, 16-12-1932, p. 7.

<sup>301</sup> Véase el apartado 1.3 dentro del capítulo III de esta tesis doctoral.

<sup>302</sup> Sánchez Mejías fue uno de los promotores de los actos que, en honor del poeta Luis de Góngora, se celebraron en el Ateneo de Sevilla en diciembre de 1927, y en los que participó un grupo de escritores, llegados desde Madrid, entre los que se encontraban: Lorca, Alberti, Gerardo Diego, Dámaso Alonso, Juan Chabás, Jorge Guillén y José Bergamín. Ver: Ian Gibson: *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca*, Barcelona, DeBOLSILLO, 2006, pp. 301-302.

<sup>303</sup> Idoia Murga ha señalado que la muerte del torero en agosto de 1934 llevó a Encarnación, no obstante el éxito obtenido ese verano por su compañía en París, a aparcarse ese proyecto conjunto (desde entonces, la Compañía de Bailes Españoles como agrupación de danza no volvería a verse en las carteleras) para continuar actuando en solitario, iniciando además una gira en la primavera de 1935 que la llevaría a América y la alejaría de España hasta poco antes del golpe de estado que daría inicio a la Guerra Civil. Véase: Idoia Murga Castro: “La Compañía de Bailes Españoles (1933-1934):

La Compañía de Bailes Españoles, “la primera gran compañía de danza española creada *desde dentro*, para un público nacional”<sup>304</sup>, se presentó el 10 de junio de 1933<sup>305</sup> en el Teatro Falla de Cádiz como homenaje al compositor de *El amor brujo*, el ballet que la Argentinita estrenaba en su versión coreográfica, con decorados de Manuel Fontanals, y que presentaría en Madrid cinco días más tarde. Aunque la obra había conocido el éxito con Antonia Mercé en el París de los años veinte, no se había visto nunca en España, así que constituía toda una novedad de la cual la crítica madrileña, que la recibió positivamente, se hizo eco<sup>306</sup>. Además, en la versión de Encarnación quedaba claro la que sería una constante en sus coreografías: “el interés de fusionar el baile más racial de los gitanos, en su autenticidad, con el todo coreográfico de un ballet moderno”<sup>307</sup>, como Lorca escribió en un telegrama a Falla.

Al igual que sucedía con los *Ballets Espagnols* de la Argentina, los programas de la Compañía de Bailes Españoles de la Argentinita combinaban la interpretación de ballets<sup>308</sup> con otra parte de piezas cortas, que Encarnación llamó “estampas folklóricas”. Se trataba de una sucesión de bailes interpretados por los distintos miembros de la compañía y que tenían un marcado carácter popular. Entre esas “estampas” se incluían también canciones populares recogidas y armonizadas por Lorca, sobre las que la Argentinita elaboraba una coreografía<sup>309</sup>.

Si bien el planteamiento y el tipo de programa de ambas compañías pueden parecer semejantes en cuanto a la combinación de ballets y bailes, en realidad partían de conceptos estéticos distintos y el estilo de sus coreografías era diferente, en consonancia con el estilo de danza de las dos bailarinas. De hecho, “reflejan dos visiones contrastadas de la danza española, o al menos así fueron interpretadas por la

---

Argentinita, Lorca y Sánchez Mejías”, en: VV. AA., *La investigación en Danza en España*, Valencia, Ediciones Mahali, 2012, pp. 38-39.

<sup>304</sup> I. Murga Castro: “Años treinta en escena...”, p. 136.

<sup>305</sup> Con anterioridad, Encarnación López había creado la Compañía de Baile Andalúz en 1927 y el Ballet de Madrid en 1932. Cfr.: N. Menéndez Sánchez: “Dos conceptos de la danza...”, p. 66n.

<sup>306</sup> “[...] hasta ayer no hemos conocido una interpretación plástica de la obra entera, ya que Antonia Mercé, ‘La Argentina’, que la ha hecho con frecuencia en el extranjero, no se ha decidido todavía a darnos a conocer la suya en Madrid”. Salvador Bacarisse: “La Argentinita y ‘El amor brujo’”, en *El Español*, *Luz*, 17-6-1933, [p. 6]. “Es la primera vez —desde que Pastora lo estrenó en el teatro Lara— que ha sido puesto en Madrid en su forma original de ‘ballet’”. Regino Sáinz de la Maza: “La música / Argentinita y su compañía de bailes españoles”, *La Libertad*, 17-6-1933, p. 7.

<sup>307</sup> Véase: Roger Salas: “Encarnación López, La Argentinita (del éxito al silencio de la historia)”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 1 (1996), p. 93.

<sup>308</sup> La Argentinita coreografió cuatro ballets para su compañía, de los que proporcionamos los nombres del libretista, compositor y escenógrafo, respectivamente: *El amor brujo* (M. Lejarraga/M. de Falla/M. Fontanals); *Las calles de Cádiz* (libreto y música de Jiménez Chavarri, seudónimo de Sánchez Mejías/S. Bartolozzi); *Las dos Castillas* (popular); *La romería de los cornudos* (C. de Rivas Cherif y F. García Lorca/G. Pittaluga/A. Sánchez).

<sup>309</sup> Ver: N. Menéndez Sánchez: “Dos conceptos de la danza...”, p. 63; B. Martínez del Fresno y N. Menéndez Sánchez: “III. Espectáculos de baile y danza...”, pp. 346-347.



crítica contemporánea”<sup>310</sup>, como leemos en los siguientes fragmentos tomados de la prensa de la época al comparar a la Argentina y la Argentinita:

[...] he admirado en Nueva York, el pasado año, a Encarnación López, “la Argentinita” –me dice ahora la Gleason–. Y la encuentro magnífica. Tuvo allí un gran suceso.

[...]

La Argentina es clásica, baila de punta; su arte, de “ballet”, es universal, sin perder su esencia española. Y la Argentinita baila a estilo español, como se baila aquí; es una artista de casta<sup>311</sup>.

[...] cada una representa dos tipos de teatralización de nuestro espíritu musical.

Argentina tiende con manifiesta insistencia a baletizar –valga la palabrota– nuestra música, que en ella encuentra exclusivamente eco coreográfico, infundiéndole, empero, las más auténticas esencias cañís o calés (plural de caló en la germanía gitana); Argentinita parece servirse más ingenuamente, con menos voluntad de estilización, de nuestro acervo folklórico, aunque se sirva de él en la elaboración artística que lo han plasmado Falla, Granados, Giménez, etc. Las apetencias de la Argentinita exceden a los mandatos meramente coreográficos, y para darles satisfacción pone a su servicio un suave y pequeño volumen de voz, con la que da gracioso tono y color a los bellísimos romances que García Lorca ha transcrito y armonizado<sup>312</sup>.

A la actuación de Antonia Mercé en Calderón ha seguido la de Encarnación López en el Español. Con un repertorio de danzas casi igual, nada más diferente puede darse que la interpretación de estas dos artistas. La comparación sería inoportuna, tanto más cuanto que la Argentinita incluye en sus programas alguna canción, entre otras varias de las que ha recogido –coincidiendo con varios folkloristas– Federico García Lorca, gran poeta y músico dilettanti [sic]<sup>313</sup>.

En efecto, mientras que Antonia Mercé realizó una estilización de lo popular, acercándose al concepto de modernidad de los Ballets Rusos y analizando la tradición española para encontrar una nueva forma de expresión en paralelo a los planteamientos teóricos de Falla, Encarnación López buscó más la pureza que la esencia y practicó una danza española más próxima a su raíz popular, trasladando al escenario el folklore de manera más literal (mediante coreografías que intentaban conservar los elementos tradicionales), en una actitud semejante a la de Lorca cuando recopilaba y armonizaba canciones populares procurando no alterar la forma original. Si para lograr sus propósitos la Argentina escogió a bailarines de estilo neutro que pudiesen amoldarse a su visión de la danza, la Argentinita se nutrió en cambio de *cantaos* y *bailaos* formados en el más puro flamenco<sup>314</sup>.

---

<sup>310</sup> N. Menéndez Sánchez: “Dos conceptos de la danza...”, p. 59.

<sup>311</sup> J[uan] G[onzález] O[lmedilla]: “Guía de espectadores / La bailarina norteamericana que aprendió nuestros / bailes por amor a España”, *Heraldo de Madrid*, 11-7-1931, p. 5.

<sup>312</sup> J[uan] del B[rezo] (Juan José Mantecón): “La Argentinita, en el Español”, *La Voz*, 9-3-1932, p. 3.

<sup>313</sup> Salvador Bacarisse: “La Argentinita, en el Español”, *La Voz*, 28-4-1933 p. 8.

<sup>314</sup> Véase: N. Menéndez Sánchez: “Dos conceptos de la danza...”, pp. 62 y 64; B. Martínez del Fresno y N. Menéndez Sánchez: “III. Espectáculos de baile y danza...”, p. 347.

Así lo recogía Adolfo Salazar en la prensa, haciendo hincapié en el carácter eminentemente popular de los espectáculos de la Argentinita y mostrando una actitud entusiasta hacia la compañía:

[...] lo que distingue a esta compañía sobre sus congéneres consiste en que cualquiera que sea el nivel de sus espectáculos “de arte”, éstos se basan siempre en el terreno popular y de él beben su savia [...].

La distinción entre el “bailador” y el “bailarín”, que el cartel señala oportunamente, significa [...] la diferencia que va entre lo que es neto producto popular en el primer caso y lo que parte de ahí para buscar otros niveles ya calificadamente de “arte” general. Niveles ni más altos ni más bajos, pero distintos. Aquéllos, enérgicamente asentados en el terruño, en la tierra madre [...]. Los otros, ya más en un vuelo hacia el arte de construcción, de creación universal. La raza —en su profundo sentido sin mezclas políticas— en los “bailaores”. Europa, también sin banales esteticismo, en los “bailarines”. Del justo acuerdo y buen temple entre ambos aspectos del arte de la danza saldrá el valor definitivo que lleguen a tener los espectáculos de la Argentinita, exactamente como ocurrió con Diaghileff, que supo equilibrar supremamente lo que era ruso de raza, y lo que era valor europeo, universal.

En ella, en la Argentinita, esa doble cualidad parece haber sido la aspiración de su vida; así llega en alguna de sus creaciones al logro de una perfección ejemplar, ya enteramente clásica<sup>315</sup>.

Sin embargo, y a pesar de sus elogiosas palabras, Salazar no ocultaba su deseo, en el mismo artículo, de que la compañía lograra trascender lo popular para hallar un estilo de ballet español:

[...] es de desear trascienda en seguida de lo “andaluz” regional a lo “español” de universal ámbito. [...] puesto que un bailete no se compone solamente con bailes populares, sino que entra ya en él el trabajo de construcción propio de las danzas, más complejas y evolucionadas que el mero baile.

[...]

[...] con su arte, lleno de claridad y transparencia, [la Argentinita] da ejemplo de lo que esta compañía de “ballets” debe ser: esto es, tan popular como se quiera; pero enseguida, superándose a sí misma, superando lo popular para adquirir el nivel del gran arte. Primero, “baile”. En seguida, “danza”<sup>316</sup>.

En otra ocasión, el crítico de *El Sol* se expresaba en términos semejantes:

[...] yo desearía que no fuera lo único en la compañía de estos bailes, que querría que llegase a ser de “ballets” españoles [...], elevándose desde lo popular simple, desde el cuadro de género, desde la estampa de vivo color al arte de composición, trabado, de alto vuelo<sup>317</sup>.

---

<sup>315</sup> Ad[olfo] Salazar: “El teatro / Español / La compañía de bailes españoles de La Argentinita”, *El Sol*, 15-10-1933, [p. 12].

<sup>316</sup> *Ibíd.*

<sup>317</sup> [Adolfo] S[alazar]: “Información Teatral / Español / ‘Las dos Castillas’, en la compañía de ‘la Argentinita’”, *El Sol*, 22-10-1933, [p. 12].

Pero lo cierto es que la búsqueda de la pureza y la literalidad al reproducir la cita folklórica emprendida por la Argentinita, unida a la formación autodidacta de muchos componentes de su compañía, si bien podía resultar innovador<sup>318</sup>, contribuyó a que la bailarina –lejos de los deseos de Salazar– incluyera en su repertorio algunas coreografías de bailes “que no eran más que estampas populares, documentos recogidos con fidelidad”<sup>319</sup>, y además le acarreó algunos problemas que no pasaron inadvertidos para la crítica<sup>320</sup>.

En cuanto a la pureza folklórica de esos bailes populares, que además fueron creciendo en el repertorio en detrimento del ballet, puede que la Argentinita se viera influida, como han observado Beatriz Martínez del Fresno y Nuria Menéndez Sánchez, por el hecho de que el público español no estaba acostumbrado al ballet con argumento y prefería los números sueltos<sup>321</sup>. A propósito, contamos con el testimonio revelador de Juan José Mantecón:

La gente aplaudió con entusiasmo a cuantos tomaron parte en el gratísimo espectáculo [*El amor brujo*]; pero donde su entusiasmo llegó al paroxismo fue en la segunda parte del programa, en la que Argentinita interpretó a solo obras de su repertorio habitual, Lorca, Albéniz, Font, etc., así como Pilar López, Rafael Ortega y Antonio Triana, que en parejas e individualmente llevaron a todos al extremo del entusiasmo<sup>322</sup>.

Y por lo que se refiere a los problemas con los que se encontró la compañía, uno fue la dificultad para lograr una labor conjuntada, a lo cual se refirió Salvador Bacarisse al afirmar, tras la presentación en Madrid de *El amor brujo*, que “el ensamblaje de unos y otros –los gitanos y los que no lo son–” no era “del todo perfecto”<sup>323</sup>. Igualmente, Julio Gómez escribió, a raíz del estreno de *La romería de los cornudos*, que aunque “la Argentinita, su hermana Pilar, Rafael Ortega y todos sus compañeros son excelentes bailarines, [...] la labor de conjunto que reúna todos esos esfuerzos aislados en una obra de arte, brilla por su ausencia”<sup>324</sup>.

Otra de las dificultades, ligada a la anterior, fue adaptar el elemento folklórico a una fórmula escénica importada como el ballet, lo cual se tradujo en una falta de unidad interna que también reflejó la crítica, como hizo Salazar al referirse al estreno de *Las calles de Cádiz* en El Español, afirmando que “en cuanto se ligen un poco más,

---

<sup>318</sup> Ver: N. Menéndez Sánchez: “Dos conceptos de la danza...”, p. 63.

<sup>319</sup> B. Martínez del Fresno y N. Menéndez Sánchez: “Una visión de conjunto...”, p. 208.

<sup>320</sup> Cfr.: N. Menéndez Sánchez: “Dos conceptos de la danza...”, p. 63.

<sup>321</sup> Véase: B. Martínez del Fresno y N. Menéndez Sánchez: “Una visión de conjunto...”, pp. 208-209.

<sup>322</sup> J[uan] del B[rezo] (Juan José Mantecón): “‘El amor brujo’, por la Compañía de bailes españoles en el teatro Español”, *La Voz*, 16-6-1933, p. 4.

<sup>323</sup> S. Bacarisse: “La Argentinita...”, *La Voz*, 17-6-1933, [p. 6].

<sup>324</sup> Julio Gómez: “La romería de los cornudos,ailable de Gustavo Pittaluga, por la compañía de la Argentinita”, *El Liberal*, 10-11-1933, p. 6.

tan pronto estén más maduros de ensayo, pueden constituir un ejemplo muy típico de lo que puede ser el nuevo ‘ballet’ en esta compañía”<sup>325</sup>.

En este sentido, hay que tener en cuenta que el hecho de que no existiese un bagaje inmediato en la incipiente danza nacional, en lo referente al modo de ensamblar baile y argumento o al movimiento de masas en escena, fue un problema que afectó en general a la interpretación y a las coreografías<sup>326</sup>, como en los casos que acabamos de comentar.

De hecho, no pretendemos dar aquí una visión negativa de la labor de la Argentinista, quien “mantuvo una actitud coherente con su visión de la danza española”, como ha señalado Menéndez Sánchez, lo cual es, en su opinión, “posiblemente el mayor logro de su compañía de baile”<sup>327</sup>.

Aún más, hay quien reivindica su figura, como Roger Salas, por considerar que la fama y el prestigio histórico conseguido por Antonia Mercé ha relegado a Encarnación López a un injusto segundo plano<sup>328</sup>. Así, Salas nos recuerda que, cuando la Argentinista murió, ya contaba –a diferencia de la Argentina– “con una compañía propia y estable, donde desarrollaba sus creaciones en cercanía e intercambio con la vanguardia balletística, literaria y musical de su tiempo”; y se opone a los que intentan encasillarla “en la exclusividad parcial de lo flamenco o [...] como una estilista de ese género”<sup>329</sup>, resaltando la importancia que el papel de fusión y estilización de lo flamenco tiene en el aspecto coreográfico del ballet español.

#### 4.4. Trascendencia de las compañías de la Argentina y la Argentinista

Comparaciones aparte, es necesario tener presente que, tanto la compañía de la Argentina como la de la Argentinista, utilizaron composiciones musicales contemporáneas y, como muchos músicos del período, “profundizaron en lo popular y lo folklórico para encontrar un lenguaje coreográfico específicamente español”<sup>330</sup>. Además, al igual que los Ballets Rusos, se esforzaron para reunir, no solo a compositores relevantes, sino también a importantes creadores plásticos, lo que influyó positivamente en la calidad de sus creaciones coreográficas.

Sin embargo, lo que también es cierto es que el arte coreográfico español siguió su desarrollo en los bailes y solo de manera excepcional lo hizo en los ballets<sup>331</sup>. De hecho, ninguna de las dos compañías estudiadas llegó a excluir de sus programas una parte de *divertissements*, estampas o bailes (que gustaban más al público, como se ha

---

<sup>325</sup> A. Salazar: “El Teatro / Español / La compañía...”, *El Sol*, 15-10-1933, [p. 12].

<sup>326</sup> Véase: B. Martínez del Fresno y N. Menéndez Sánchez: “Una visión de conjunto...”, p. 212.

<sup>327</sup> N. Menéndez Sánchez: “Dos conceptos de la danza...”, p. 64.

<sup>328</sup> Cfr.: R. Salas: “Encarnación López...”, p. 90. Ya durante sus carreras existió una cierta rivalidad que limitó la comunicación artística y personal entre ellas.

<sup>329</sup> *Ibíd.*

<sup>330</sup> N. Menéndez Sánchez: “Dos conceptos de la danza...”, p. 64.

<sup>331</sup> Ver nota 267.

comentado) y que servían como complemento a los ballets. Éstos, por emblemáticos que fueran para sus creadores, en realidad no recibieron del público ni de la crítica la significación que se les ha conferido posteriormente<sup>332</sup>.

Desde esta perspectiva, podríamos concluir que “la influencia de los Ballets Russes en el *ballet* español fue relativa”<sup>333</sup>. Frente a los intérpretes rusos, las compañías de danza española se encontraron con una serie de dificultades añadidas a la hora de llevar a la práctica su proyecto, que las diferencia claramente de la compañía de Diaghilev. Mientras que éste ejercía de empresario y director del conjunto artístico, con una corte de empleados a su servicio, la Argentina y la Argentinita desempeñaban simultáneamente las funciones de empresarias, bailarinas, coreógrafas y maestras, lo cual complicaba la tarea. Además, y como ya hemos mencionado, los bailarines y *bailaores* españoles –salvo algunas excepciones– desconocían la técnica clásica, no tenían formación teatral ni disciplina o experiencia en el trabajo colectivo, por no hablar de cuestiones –no superadas entonces– como la relación entre narración y danza, o la expresión corporal y pantomímica al servicio de una obra total<sup>334</sup>.

En cualquier caso, es innegable que ambas coreógrafas dejaron una huella imborrable en la historia de la danza española, pues en ellas “está la savia y los cimientos del baile teatral español tal como lo entendemos hoy en su sentido científico y coréutico”<sup>335</sup>, logrando también que se tomara conciencia de su riqueza y de la necesidad de su transmisión a las generaciones siguientes. La prueba de ello está en que, en 1936, Max Aub presentó a Manuel Azaña un proyecto para la formación de una Escuela Nacional de Baile, dentro de la cual se proyectaba crear un Ballet Nacional dirigido por Antonia Mercé y Encarnación López, pero el proyecto quedó truncado por el estallido de la Guerra Civil<sup>336</sup>.

Al igual que ocurrió en los demás campos artísticos, la guerra “supuso una brusca paralización en el rico panorama que ofrecía la danza española”<sup>337</sup>: Antonia Mercé murió el mismo día de su inicio, el 18 de julio de 1936, y Encarnación López se exilió ese año a EEUU, donde permanecería hasta su muerte en 1945. Sin duda, “otro hubiera sido el destino del ballet español del siglo XX sin la prematura muerte de sus dos grandes mujeres-creadoras [...], en plena madurez creativa y ambas con muchos planes de transmisión de sus saberes”<sup>338</sup>.

---

<sup>332</sup> Véase: B. Martínez del Fresno y N. Menéndez Sánchez: “Una visión de conjunto...”, pp. 209 y 213.

<sup>333</sup> *Ibid.*, p. 213.

<sup>334</sup> Ver: *Ibid.*, pp. 209-213.

<sup>335</sup> R. Salas: “Encarnación López...”, p. 89.

<sup>336</sup> Cfr.: N. Menéndez Sánchez: “Dos conceptos de la danza...”, p. 65.

<sup>337</sup> B. Martínez del Fresno y N. Menéndez Sánchez: “III. Espectáculos de baile y danza...”, p.348.

<sup>338</sup> R. Salas: “Encarnación López...”, p. 94. En el caso de la Argentinita, su hermana Pilar López (que desde el estreno de *El amor brujo* en 1933 había formado parte de la compañía de Encarnación) continuó su legado, manteniendo vivo parte de su repertorio y de su estilo en el Ballet Español de Pilar López, el cual actuó como nexo de unión entre la Argentinita y algunos bailarines que fueron

Tras la guerra, la instauración del régimen franquista dio un giro al interés de los artistas e intelectuales por la danza, proyectándolo hacia el baile folklórico, entendido “como enseñanza y formación moral de la juventud a cargo de la Sección Femenina”<sup>339</sup>. No obstante, como demuestran los esfuerzos de continuación llevados a cabo a partir de los años cuarenta<sup>340</sup>, algo quedaría del desarrollo del ballet español y sus compañías durante las primeras décadas del siglo XX, la época en la que los Ballets Rusos hicieron su impactante aparición, marcando un antes y un después en el panorama escénico español, como expresó Bacarisse en 1933:

El “ballet” es uno de los espectáculos teatrales que —desde la aparición de la famosa compañía rusa de Diaghilew— no sólo goza de la más entusiasta adhesión de todo el público, sino que ofrece mayores y más nuevas perspectivas a las corrientes actuales de la música y la plástica al servicio del arte del teatro<sup>341</sup>.

---

fundamentales en la segunda mitad del siglo XX. Cfr.: B. Martínez del Fresno y N. Menéndez Sánchez: “III. Espectáculos de baile y danza...”, p. 347.

<sup>339</sup> B. Martínez del Fresno y N. Menéndez Sánchez: “Una visión de conjunto...”, p. 213.

<sup>340</sup> Cfr.: *Ibíd.*; Antonio Álvarez Cañibano, José Ignacio Cano y M<sup>a</sup> José González Ribot (eds.): *Ritmo para el espacio. Los compositores españoles y el ballet en el siglo XX* [catálogo de exposición], Madrid, Centro de Documentación de Música y Danza-INAEM, 1998, p. 83.

<sup>341</sup> Salvador Bacarisse: “En el Español / La compañía de bailes españoles de la Argentinista”, *LMZ*, 17-10-1933, p. 7.



### III. EL BALLET *LA ROMERÍA DE LOS CORNUDOS* (1927-1933)

El ballet *La romería de los cornudos* fue estrenado el 9 de noviembre de 1933 en el Teatro Calderón de Madrid por la Compañía de Bailes Españoles (1933-1934) de Encarnación López, *la Argentinita*, con libreto de Cipriano de Rivas Cherif en colaboración con Federico García Lorca, música de Gustavo Pittaluga y escenografía de Alberto Sánchez. En realidad, el libreto y la música habían sido concebidos con anterioridad para los *Ballets Espagnols* (1927-1929) de Antonia Mercé, *la Argentina*, pero el ballet no se llegó entonces a representar. La Argentina solo interpretó algunas danzas que incluyó en su repertorio individual desde 1931, a lo que debemos sumar numerosas interpretaciones sinfónicas antes de 1933.

Tras el estreno del ballet en Madrid, la compañía de Encarnación López presentó *La romería de los cornudos* el 28 de junio de 1934 en el Théâtre des Ambassadeurs de París<sup>1</sup>. Aunque una parte de la bibliografía consultada da a entender que la Argentinita también lo estrenó en Nueva York en 1935<sup>2</sup>, parece poco probable. Si bien Encarnación López sí que emprendió una gira por el continente americano en la primavera de ese año, en una entrevista concedida antes de su partida no menciona los Estados Unidos entre los países que tiene previsto visitar<sup>3</sup> (de hecho, no tenemos constancia de que lo hiciera<sup>4</sup>) y, en cualquier caso, no va con su compañía de ballets, ya que –según afirma– solo interpretará números de danzas y canciones<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> El anuncio del estreno puede verse en: *Le Figaro*, 28-6-1934, p. 6; y una pequeña crítica, dedicada a las representaciones de la compañía de la Argentinita en París, fue publicada en: [s. a.]: “Argentinita”, *La Semaine à Paris*, 632, du 6 au 12 Juillet, 1934, pp. 39-40.

<sup>2</sup> Véase: José Manuel Blas Vega y Manuel Ríos Ruiz: “Argentinita, La”, en: J. M. Blas Vega y M. Ríos Ruiz, *Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco*, Madrid, Editorial Cinterco, 1988, vol. I, p. 38; Roger Salas: “Encarnación López, La Argentinita (del éxito al silencio de la historia)”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 1 (1996), p. 93; Miguel Espín: “La Argentinita: Vida y Obra”, *Candil. Revista de Flamenco*, XX, 113 (1997), p. 2886; Cristina Marinero: “Argentinita, La [Encarnación López Júlvez]”, en: Emilio Casares Rodicio (dir.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, SGAE, 1999, vol. I, p. 666.

<sup>3</sup> M[iguell] P[érez] F[errero]: “Nuestras grandes artistas, al extranjero / Encarnación López –la insuperable ‘Argentinita’– está a punto de embarcar para América”, *Heraldo de Madrid*, 27-3-1935, p. 8.

<sup>4</sup> A través de la prensa española sabemos que, entre el 9 de mayo y el 9 de octubre, la Argentinita visitó Argentina, Chile o Perú, sin que se nombren en ningún momento los Estados Unidos. Véase: [s. a.]: “La Argentinita, en la Argentina / Un gran triunfo de la insigne artista en el Colón, de Buenos Aires”, *Heraldo de Madrid*, 10-5-1935, p. 9; [s. a.]: “Los grandes éxitos de Encarnación López (La Argentinita) en América”, *Heraldo de Madrid*, 5-9-1935, p. 9; [s. a.]: “Las artistas españolas en el extranjero / La Argentinita y Pilar López continúan su brillante actuación por tierras de América”, *Heraldo de Madrid*, 10-10-1935, p. 8.

<sup>5</sup> M. P[érez] F[errero]: “Nuestras grandes artistas...”, *Heraldo de Madrid*, 27-3-1935, p. 8. Como leemos en esta entrevista, la intención de la Argentinita era presentar a Pilar López y a Rafael Ortega durante esa gira. A su regreso (que finalmente no se produciría hasta julio de 1936, unos días



De esta forma, parece ser que la primera representación en América de *La romería de los cornudos* tuvo lugar el 9 de octubre de 1943 en el Music Hall de Cleveland<sup>6</sup> por los Ballets Rusos de Monte Carlo, con coreografía de Pilar López, y decorado y vestuario de Joan Junyer<sup>7</sup>. Sabemos, gracias a la prensa, que esta versión también pudo verse: en octubre de 1943 en Chicago<sup>8</sup> y en Milwaukee<sup>9</sup>, el 29 de enero de 1944 en Pittsburgh<sup>10</sup>, el 18 y el 21 de febrero de 1944 en Montreal<sup>11</sup>, y el 10 de abril de 1944 en Nueva York<sup>12</sup>.

Por otra parte, aunque hemos leído que el Ballet de Pilar López interpretó *La romería de los cornudos* en 1956<sup>13</sup>, en realidad, según la prensa de ese año, lo que dicha compañía llevó a escena del ballet fue “La danza del Chivato”: del 10 al 23 de febrero en el Teatro Calderón de Madrid<sup>14</sup> y el 29 de septiembre en el III Festival

---

antes del golpe de estado que daría comienzo a la Guerra Civil), sí que proyectaba reorganizar la compañía de ballets y emprender una campaña por Europa.

<sup>6</sup> Cfr.: [s. a.]: *Ballet Russe de Monte Carlo: American Tour 1943-44*, New York, General Program Corporation, [1943?], p. 27.

<sup>7</sup> El decorado de Joan Junyer ha sido reproducido en: Adolfo Salazar: *La danza y el ballet*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, S. L., 2003, [s. p.]; VV. AA: *Dance Index*, New York, Arno Press, [1970], vol. VI, [p. 157]. En esta última publicación también puede verse, en la misma página, el vestuario realizado por Junyer. Además, es interesante llamar la atención sobre la portada de: [s. a.]: *Ballet Russe de Monte Carlo: American Tour...*, que aparece firmada por Joan Junyer en 1943 y la cual, aunque no se especifica, está claramente inspirada en *La romería de los cornudos*. En dicha portada aparece representada una figura femenina que baila alegremente, cuyo vientre ha sido decorado por varias estrellas superpuestas y entrelazadas; junto a ella, otra figura danzante, masculina, lleva una máscara caprina. A la derecha, y en un segundo plano, vemos un toro (animal que se repite insistentemente en el decorado de Junyer para el ballet) y, justo detrás de los danzarines, hay una casa semejante a la dibujada también para el decorado.

<sup>8</sup> *The Daily Herald*, 1-10-1943, p. 14.

<sup>9</sup> [s. a.]: “Coming Events in Music, Ballet for Milwaukee”, *The Milwaukee Journal*, 10-10-1943, p. 6.

<sup>10</sup> Donald Steinfirst: “Ballet Russe Presents Excellent Performances”, *Pittsburgh Post-Gazette*, 31-1-1944, p. 20.

<sup>11</sup> [s. a.]: “Ballet Russe de Monte Carlo Will Open With Russian Gala”, *The Montreal Gazette*, 27-1-1944, p. 3; [s. a.]: “Six New Ballets Are Included In Monte Carlo Company List”, *The Montreal Gazette*, 5-2-1944, p. 6.

<sup>12</sup> Véase: Jack Anderson: *The One and Only: The Ballet Russe de Monte Carlo*, London, Dance Books, 1981, p. 88. Sobre las razones que llevaron a la compañía a estrenar en otoño de 1943 en Cleveland en vez de hacerlo en Nueva York como era habitual, retrasando el estreno en Manhattan hasta la primavera de 1944, consúltense las páginas 85-88 del libro de Anderson, que incluye además las referencias exactas de las críticas aparecidas en prensa.

<sup>13</sup> Cfr.: Javier Suárez Pajares y Yolanda Acker: “Los compositores españoles y el ballet en el siglo XX”, en: Antonio Álvarez Cañibano, José Ignacio Cano y M<sup>a</sup> José González Ribot (eds.), *Ritmo para el espacio. Los compositores españoles y el ballet en el siglo XX* [catálogo de exposición], Madrid, Centro de Documentación de Música y Danza-INAEM, 1998, p. 28.

<sup>14</sup> Alfredo Marquerie: “Presentación de Pilar López en el Calderón”, *ABC*, 11-2-1956, p. 50; Dolores Pala Berdejo: “Teatro Calderón: Ballet Español de Pilar López”, *El Alcázar*, 11-2-1956, p. 10; y un anuncio de la despedida de la compañía en: *El Alcázar*, 20-2-1956.

Internacional de Sevilla<sup>15</sup>. Además, sabemos que la misma compañía también interpretó la “Danza del Chivato” el 28 de febrero de 1959 en el Teatro de la Zarzuela de Madrid<sup>16</sup>. Y a juzgar por una entrevista realizada en 1965 al bailarín Antonio Gades, éste la llegó a bailar como solista<sup>17</sup>.

## 1. La relación entre los creadores y su vocación interdisciplinaria

### 1.1. Cipriano de Rivas Cherif y su insaciable curiosidad escénica

La actividad escénica del director y autor teatral Cipriano de Rivas Cherif (Madrid, 1891 - México, 1967), aunque como hemos visto se concentró en el teatro<sup>18</sup>, no se limitó exclusivamente a este género, sino que se extendió a la ópera y al ballet, para los que escribió algunos libretos. Concretamente, para el género operístico realizó el de *La sugestión*, basada en su novela *Trance* y con música de Pablo Garrido<sup>19</sup>, así como tres libretos a los que puso música Julio Gómez: el de la tonadilla escénica a solo *El pelele*, el de la ópera de cámara en un acto *Los dengues* y el de la gran ópera en tres actos *Triste puerto*, basado en *La honra de los hombres* de Jacinto Benavente<sup>20</sup>. Para ballet, escribió algunos libretos que no fueron llevados a escena (*La coqueta*, *La musa gitana*, *Una nueva aventura de Casanova*, *El Cristo de Toledo*, *Margarita la Tornera*, *El Estudiante de Salamanca*, *El mirador de Lindaraja*) y tres que sí fueron representados: *El fandango de candil*, *El contrabandista* y –en colaboración con García Lorca– *La romería de los cornudos*, del que nos ocuparemos en este capítulo<sup>21</sup>.

---

<sup>15</sup> El anuncio de la actuación puede verse en: *ABC*, 29-9-1956, p. 19; y una crítica del espectáculo fue publicada en: [s. a.]: “Segunda actuación del Ballet de Pilar López en el Parque de María Luisa”, *ABC*, 30-9-1956, p. 35. En realidad, la compañía participó en el Festival del 28 al 30 de septiembre con tres programas distintos, como se anunciaba en *ABC*, 19-9-1956, p. 20, pero solo interpretó la danza de Pittaluga el 29. Un extenso artículo sobre los orígenes del Ballet de Pilar López y sobre su participación en ese III Festival Internacional de Sevilla (aunque en este caso no se menciona a Pittaluga) puede encontrarse en: Carlos Fernández Cuenca: “Pilar López, el ‘ballet’ español y el recuerdo de ‘La Argentinista’”, *Ya*, 2-10-1956, p. 9.

<sup>16</sup> Véase el anuncio aparecido en: *ABC*, 28-2-1959, p. 62; así como el siguiente artículo: A. M.: “Presentación de los solistas de Pilar López en la Zarzuela”, *ABC*, 1-3-1959, p. 93.

<sup>17</sup> Trini de León Sotelo: “Antonio Gades: delirio y éxtasis en el baile”, *ABC*, 11-2-1965, p. 105.

<sup>18</sup> Sobre la figura de Rivas Cherif como renovador de la escena teatral española, ver el apartado 3.4 dentro del capítulo II de esta tesis doctoral.

<sup>19</sup> Véase: Begoña Riesgo: “Introducción”, en: Cipriano de Rivas Cherif, *Teatro (1926-1946)*, Madrid, Centro Dramático Nacional, 2013, pp. 37-40, 129-138.

<sup>20</sup> Ver al respecto: Beatriz Martínez del Fresno: *Catálogo de obras de Julio Gómez*, Madrid, Fundación Juan March, [1987], pp. 37-38, 44-45, 53-54; B. Martínez del Fresno: *Julio Gómez García*, Madrid, SGAE, Centro de Documentación Musical, [1997], pp. 19-20; B. Martínez del Fresno: *Julio Gómez. Una época de la música española*, Madrid, ICCMU, [1999], pp. 251-264, 277-283, 292-297, 322-326, 555-557.

<sup>21</sup> Los textos de los libretos para ballet han sido publicados en: Juan Aguilera Sastre y Manuel Aznar Soler: “Cipriano de Rivas Cherif. Retrato de una utopía”, *Cuadernos El Público*, 42 (1989), pp. 55-60.

Lo anterior no debe sorprendernos si tenemos en cuenta lo insaciable de su curiosidad escénica, la cual le hacía mostrar interés por cualquier tipo de espectáculo que pudiera sugestionar al espectador, sobre todo si contribuía a la renovación teatral. Esa misma curiosidad fue la que le llevó a presenciar los primeros espectáculos que los Ballets Rusos ofrecieron al público madrileño en 1916 y que lo fascinaron<sup>22</sup>. En su opinión, la compañía de Diaghilev, desde su primera temporada en París, “había hecho más en sus excursiones por Europa que todas las disquisiciones y polémicas en pro de la renovación escénica”<sup>23</sup>. Aún más, aunque elogiaba de Wagner su concepción teórica del teatro como un arte total, lo criticaba en la práctica, puesto que creía que el ideal wagneriano no alcanzaba el máximo en Bayreuth, sino que fructificaba en la estética de los Ballets Rusos; ellos sí que habían supuesto una verdadera revolución en las artes de la escena<sup>24</sup>.

Sin duda, los Ballets Rusos despertaron en Rivas Cherif su interés por las relaciones entre teatro y música y, más concretamente, por el ballet; no es casual que a partir de ese momento comenzara a hacer crítica de este tipo de espectáculo, la cual ya no abandonaría a lo largo de su actividad como crítico teatral y literario. Durante su viaje a París en 1920, donde tuvo la oportunidad (gracias a Manuel de Falla, que le proporcionó las entradas) de ver nuevamente a la compañía de Diaghilev con motivo del estreno de *El sombrero de tres picos*, escribió una crónica sobre el acontecimiento, que calificó de “revelación”, destacando la labor de Picasso como escenógrafo y autor del vestuario, así como la coreografía de Massine y la música de Falla, a quien admiraba<sup>25</sup>.

Teniendo en cuenta lo dicho, no debe extrañarnos la estrecha relación profesional que lo unió a Antonia Mercé, *la Argentina* (a quien dedicó varios artículos en la prensa), y —en menor medida— a Encarnación López, *la Argentinita*, pues Rivas Cherif se presentaba como “un valioso colaborador que podía aprovechar su larga experiencia en la renovación escénica, y que había estado siempre atento e interesado en la marcha de la danza española”<sup>26</sup>.

---

<sup>22</sup> Véase: Juan Aguilera Sastre y Manuel Aznar Soler: *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967)*, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1999 (D. L. 2000), p. 33.

<sup>23</sup> Cipriano de Rivas Cherif: *Cómo hacer teatro: Apuntes de orientación profesional en las artes y oficios del teatro español*, Valencia, Pre-Textos, 1991, p. 40.

<sup>24</sup> Ver: J. Aguilera Sastre y M. Aznar Soler: *Cipriano de Rivas Cherif...*, pp. 30-31. Su opinión sobre Wagner aparece también reflejada en: C[ipriano] [de] Rivas Cherif: “Divagación a la luz de las candelas”, *La Pluma*, I, 3, agosto de 1920, p. 114, texto que ha sido reproducido en: José A. Sánchez (ed.): *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*, Madrid, Ediciones Akal, S.A., 1999, pp. 438-444.

<sup>25</sup> C[ipriano] [de] Rivas Cherif: “Desde París / Manuel de Falla y la música española”, *La Libertad*, 12-2-1920.

<sup>26</sup> Beatriz Martínez del Fresno y Nuria Menéndez Sánchez: “Una visión de conjunto sobre la escena coreográfica madrileña (1915-1925) y algunas observaciones acerca de la influencia rusa en el desarrollo del ballet español”, en: Yvan Nommick y Antonio Álvarez Cañibano (eds.), *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*, Granada, Archivo Manuel de Falla; Madrid, Centro de Documentación de Música y Danza-INAEM, 2000, p. 210.

Según se desprende de su correspondencia con Adrià Gual (pionero de la renovación teatral en Cataluña), desde principios de los años veinte Rivas Cherif consideraba la posibilidad de colaborar con Antonia Mercé<sup>27</sup>. De hecho, Rivas fue una figura esencial en la génesis de los *Ballets Espagnols* de la Argentina<sup>28</sup>, llegando a reivindicar como suya la idea del proyecto<sup>29</sup>, que vio la luz en 1927, justo el año del cual datan las primeras versiones del libreto y la música de *La romería de los cornudos*.

A pesar de que Rivas Cherif orientó sus esfuerzos hacia otras actividades escénicas tras hacerse evidente la imposibilidad de mantener de un modo estable los *Ballets Espagnols* —que desaparecerían en 1929—, era tal su interés por el género que nunca se olvidó del ballet. Diez años más tarde, en 1939 (durante el breve período de su exilio francés), todavía contemplaba la idea de poner en marcha una nueva compañía de Ballets Españoles, que trató de formar en París con el compositor Gustavo Pittaluga, sobre la base del antecedente de la Argentina. Así lo demuestran dos cartas que el director y autor teatral envió al compositor en junio de ese año, y de las que se desprende que ambos colaboradores estaban ilusionados y comprometidos con la idea: Rivas propuso a Pittaluga un posible repertorio para la primera temporada de la compañía (en la que se incluía *La romería de los cornudos* revisada), explicando con detalle sus ideas y los posibles problemas y transformaciones del mismo; por ello pedía la opinión del compositor, que al parecer se estaba ya ocupando de la parte económica del proyecto<sup>30</sup>. Sin embargo, el estallido de la Segunda Guerra Mundial y la detención en 1940 de Rivas Cherif por la Gestapo y la policía franquista, impidieron probablemente que se materializara la idea<sup>31</sup>.

---

<sup>27</sup> Véase: Manuel Aznar Soler: “Las vanguardias teatrales en España: el epistolario entre Adrià Gual y Cipriano de Rivas Cherif (1921-1927) o la necesidad del director de escena”, en: Mechthild Albert (ed.), *Vanguardia española e intermedialidad: artes escénicas, cine y radio*, Madrid, Iberoamericana; Frankfurt am Main, Vervuert, 2005, pp. 163-164.

<sup>28</sup> Ver el apartado 4.2 dentro del capítulo II de esta tesis doctoral.

<sup>29</sup> “Precisamente me he encontrado con una verdadera colección de cartas de Antonia, que pienso ofrecer a esa cámara-panteón que creo se llama Musée Argentina, con las cuales puedo atestiguar, que, además de haber sido el autor de los primeros bailetes que montó [...] la idea de que tal hiciera fue mía”. Carta de Cipriano de Rivas Cherif a Gustavo Pittaluga, Collonges, 6-6-1939, en: Emilio Casares Rodicio (recop.): “Correspondencia inédita de Adolfo Salazar y varios miembros de la Generación del 27”, en: VV. AA., *La Música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca. 1915/1939* [catálogo de exposición], Madrid, Ministerio de Cultura, 1986, p. 178. La paternidad de Rivas Cherif en el nacimiento de la compañía de la Argentina, haciendo referencia a dicha carta, ha sido expuesta anteriormente por: J. Aguilera Sastre y M. Aznar Soler: *Cipriano de Rivas Cherif...*, p. 144n; B. Martínez del Fresno y N. Menéndez Sánchez: “Una visión de conjunto...”, p. 205.

<sup>30</sup> Dos cartas de Cipriano de Rivas Cherif a Gustavo Pittaluga, fechadas en Collonges, 6-6-1939 y 20-6-1939, ambas en: E. Casares Rodicio (recop.): “Correspondencia inédita...”, pp. 177-181.

<sup>31</sup> Cfr.: J. Aguilera Sastre y M. Aznar Soler: *Cipriano de Rivas Cherif...*, p. 149.

## 1.2. Gustavo Pittaluga y su apoyo a la renovación teatral, plástica y musical

La relación del compositor Gustavo Pittaluga González del Campillo (Madrid, 1906-1975) con Rivas Cherif no se circunscribió al mundo del ballet. Casado con la actriz Ana María Custodio, el compositor participó varias veces como actor, y en una ocasión como músico, en el grupo de teatro experimental El Mirlo Blanco (1926-1927), cuyo impulsor y director artístico era Rivas Cherif<sup>32</sup>.

En El Mirlo Blanco, Pittaluga interpretó el papel protagonista del *Don Juan Tenorio* de Zorrilla, representado por la época de difuntos, y el cual se convirtió en el germen del grupo antes de que se constituyera como tal y fuera bautizado como lo conocemos hoy en día. Además, tocó al violín unos fragmentos de *Cavalleria rusticana* de Mascagni en la obra *Adiós a la bohemia*, cuento dialogado de Pío Baroja y última obra incorporada en la primera aparición oficial de la agrupación, el 7 de febrero de 1926. Asimismo, representó el papel de “Lacayo de la Duquesa” en *Arlequín mancebo de botica, o los pretendientes de Colombina*, farsa en un acto que Pío Baroja había escrito en honor del grupo y que tuvo lugar en su segundo ciclo de representaciones, en marzo de 1926. Igualmente, fue “Adán” en *Eva y Adán* de Edgar Neville, actuó también en *El Viajero*, de Claudio de la Torre, y en *El gato de la Mère Michel* (“guiñolada” de Carmen Baroja sobre el texto de una conocida cancioncilla francesa del mismo nombre); las tres, pertenecientes a la misma función, dieron por concluido el primer ciclo de la actividad de El Mirlo Blanco en junio de 1926. Por último, actuó también en *El Torneo*, acto inspirado en un cuento de Don Pío –el Prólogo de *Idilios y fantasías*–, representado junto a otras obras a finales de marzo de 1927<sup>33</sup>, solo unos meses antes, como veremos, de que tengamos constancia –en julio– de la finalización de la música de *La romería de los cornudos*.

Otro ejemplo que demuestra la amplitud de miras de Pittaluga es que fue uno de los impulsores del grupo ADLAN en Madrid, una de las filiales que se formaron en distintas provincias de España, siguiendo el ejemplo del ADLAN catalán (Amics del l'Art Nou), fundado en Cataluña en 1932 y cuya tertulia frecuentaba García Lorca cuando pasaba por Barcelona<sup>34</sup>. Las palabras del panfleto fundacional, aparecido en

---

<sup>32</sup> Como ejemplo de la aspiración renovadora y experimental de este grupo teatral, en conexión con las compañías rusas que visitaron España por los mismos años en que lo hicieron Los Ballets Rusos, sirva el comentario de Rivas Cherif, a propósito del título dado al grupo: “[...] a imitación, paródica cuanto retadora, de las compañías, rusas también, de variedades folklóricas principalmente, que corrían el mundo con los nombres del ‘Murciélago’, del ‘Pájaro azul’, del ‘Gallo de Oro’, de los ‘cabarets de arte’ de que procedían en su éxodo”. C. de Rivas Cherif: *Cómo hacer teatro...*, p. 41. La misma afirmación la encontramos también en: Cipriano de Rivas Cherif: *Retrato de un desconocido. Vida de Manuel Azaña*, Barcelona, Buenos Aires, México, D. F., Dimensiones Hispánicas, Ediciones Grijalbo, S. A., 1981, p. 146.

<sup>33</sup> Los datos aportados sobre la actividad de Pittaluga en El Mirlo Blanco han sido tomados de: Luciana Gentili: *Teatro e Avanguardia nella Spagna del Primo Novecento. Cipriano de Rivas Cherif*, Roma, Bulzoni Editore, 1993, pp. 51-70.

<sup>34</sup> El grupo ADLAN en Cataluña desplegó una intensa actividad en pro del arte de vanguardia. Una de sus facetas principales fue la organización de exposiciones, como las de Hans Arp y Man Ray en 1935, seguidas en 1936 por la primera gran muestra de Picasso (desde su marcha a París y tras la experiencia cubista), así como por las exposiciones de Maruja Mallo y Alberto Sánchez, entre otros.

esta ciudad en 1932, son una verdadera declaración de principios sobre las aspiraciones de renovación artística del grupo:

ADLAN os interesa si tenéis un temperamento dispuesto a seguir la trayectoria del arte de hoy; si acogéis con respeto [...] todo esfuerzo hacia lo desconocido; si mantenéis el espíritu libre ante los dogmas y valores entendidos; [...] si queréis poner una antena receptora a las últimas manifestaciones de todas las artes; si queréis luchar a favor de un arte de acuerdo con las aspiraciones universales del momento; [...] ADLAN os llama para proteger y para dar calor a toda manifestación de riesgo que lleve un deseo de superación<sup>35</sup>.

En marzo de 1936, publicado en la tinerfeña *Gaceta de Arte*, apareció el manifiesto del grupo madrileño, el cual, firmado por Gustavo Pittaluga, junto a Guillermo de Torre, Luis Blanco Soler, José Moreno Villa, Norah Borges y Ángel Ferrant, reafirmaba su defensa a ultranza de las manifestaciones artísticas que les eran contemporáneas:

Adlan pretende hacer conocer entre nosotros todas las manifestaciones —especialmente plásticas— de las artes nuevas, ofreciéndolas al público de un modo coherente, sistemático y en una atmósfera favorable.

Adlan [...] afirma su voluntad resuelta de presentar, valorizar y defender el arte nuevo.

Adlan entiende por arte nuevo: ante todo, el que es genuinamente contemporáneo nuestro; y después, el de cualquier época, siempre que se mantenga vivo, operante.

Adlan por lo tanto, quisiera contribuir a desentrañar lo que hay de *vivo y perviviente en lo nuevo*; aún más, lo que hay de *sincero y fértil* en cualquier *audacia*, en la misma *extravagancia*.

Adlan será un haz donde confluyan todas las corrientes vivas del espíritu contemporáneo, por extrañas que se presenten y por contrarias que resulten a la tradición en uso<sup>36</sup>.

Además, vale la pena señalar que en la primera manifestación pública de ADLAN en Madrid, celebrada en 1936 con motivo de la exposición Picasso, procedente de Barcelona, se organizaron algunas conferencias y un concierto que

---

Aunque destacó especialmente el impulso dado al surrealismo plástico, el campo de intereses fue muy amplio y no se circunscribió solo al apoyo dado a ese movimiento. Para más información sobre el ADLAN catalán, véase: Lucía García de Carpi: *La pintura surrealista española (1924-1936)*, Madrid, Ediciones Istmo, 1986, pp. 77-78.

<sup>35</sup> Cesáreo Rodríguez Aguilera: “Los amigos del Arte Nuevo”, *Cuadernos de Arquitectura*, 70 (1970), p. 9. Se trata de un número monográfico dedicado a ADLAN cuya lectura es obligatoria para completar la información sobre el grupo. Además, incluye un pequeño texto de Montserrat Albet dedicado a las actividades musicales que se organizaron, y el cual muestra el apoyo prestado a la vanguardia musical que, en décadas posteriores, sería la que dominaría la música contemporánea. A propósito, ver: VV. AA: “Resumen de las intervenciones más destacadas en el coloquio celebrado con motivo de la Exposición ADLAN (16-3-70), grabado en cinta magnética, transcrito y traducido al castellano”, *Cuadernos de Arquitectura*, 70 (1970), p. 51.

<sup>36</sup> El texto del manifiesto ha sido reproducido en: Jaime Brihuega: *La vanguardia y la República*, Madrid, Ediciones Cátedra, S. A., 1982, p. 94. Sobre el Arte Nuevo, ver el apartado 2 dentro del capítulo II de esta tesis doctoral.

fue dirigido por Pittaluga. Ese mismo año, ADLAN presentó también en Madrid, de forma individual, la obra de Alberto Sánchez<sup>37</sup>.

Sin embargo, no podemos olvidar que, aunque hasta ahora hayamos querido destacar dos aspectos menos conocidos de los intereses culturales de Pittaluga, y que comparte con otros autores de *La romería de los cornudos*, él era ante todo compositor. Por ello, a lo ya dicho hay que sumar el fiel compromiso que mantuvo con la música de su tiempo como integrante del Grupo de los Ocho, cuyas composiciones se enmarcan en la vanguardia musical española de estos años –la llamada Música Nueva<sup>38</sup>–, puesto que sus miembros perseguían la renovación del lenguaje musical en una actitud no muy lejana de las pretensiones de ADLAN y El Mirlo Blanco desde el punto de vista plástico y teatral, respectivamente. A propósito, el compositor Óscar Esplá, con quien Pittaluga se inició en la composición, escribió de él que “entre sus dotes de asimilación, extraordinarias, se insinuaba, con natural audacia, la aguda querencia de lo nuevo, de lo avanzado”<sup>39</sup>.

En relación con lo anterior, hay que recordar que Pittaluga, gracias a su fuerte carisma y a sus dotes sociales, incluso antes de presentar sus primeras composiciones y ser reconocido como compositor (su primer estreno fue precisamente la Suite de danzas de *La romería de los cornudos*, en octubre de 1930), ya era “una figura presente en el mundo de la música española”<sup>40</sup>. Desde los años treinta, “aparece especialmente vinculado a la organización de actividades de la Residencia de Estudiantes”<sup>41</sup>, donde pronunció, en noviembre de 1930, la conferencia que se considera el manifiesto del Grupo de los Ocho<sup>42</sup>, convirtiéndose desde entonces “en el representante institucional del grupo”<sup>43</sup>.

Vale la pena mencionar también que, en 1933 (el mismo año del estreno del ballet *La romería de los cornudos* por la compañía de la Argentinita), la Sociedad de Cursos y Conferencias, con el fin de impulsar la música contemporánea, le encargó la organización de una serie de conciertos en los que se dieron las primeras audiciones, durante los años siguientes, de algunas obras de Milhaud, Markevitch, Rieti, Poulenc, Weill, Stravinsky o Schönberg. Asimismo, en 1934, fue nombrado en París miembro del Comité Activo de la Sociedad de Música Contemporánea Tritón, junto a otros músicos como Honegger, Prokofiev y los mencionados Milhaud, Markevitch y Poulenc<sup>44</sup>.

---

<sup>37</sup> Sobre el grupo ADLAN en Madrid, véase: L. García de Carpi: *La pintura surrealista...*, pp. 160-161.

<sup>38</sup> Véase el apartado 1 dentro del capítulo II de esta tesis doctoral.

<sup>39</sup> Emilio Casares Rodicio: “Pittaluga González del Campillo, Gustavo”, en: E. Casares Rodicio (dir.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, SGAE, 2001, vol. VIII, p. 834.

<sup>40</sup> María Palacios: *La renovación musical en Madrid durante la dictadura de Primo de Rivera: El grupo de los ocho (1923-1931)*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2008, p. 480.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>42</sup> [s. a.]: “Conferencia de Gustavo Pittaluga en la Residencia / Música moderna y jóvenes músicos españoles”, *La Gaceta Literaria*, IV, 96, 15-12-1930, pp. 13-14.

<sup>43</sup> M. Palacios: *La renovación musical...*, p. 147.

<sup>44</sup> Véase: E. Casares Rodicio: “Pittaluga González del Campillo...”, pp. 834-835.

Habiendo sido amigo de Lorca<sup>45</sup> y la intelectualidad de la época<sup>46</sup>, años más tarde, ya muerto el escritor y durante el exilio del compositor en México, Pittaluga compuso su *Llanto por Federico García Lorca* (1944), obra para orquesta y voz “que recita un duro texto extraído de diversas obras de Lorca”<sup>47</sup>. A su vuelta a España, editó en la Unión Musical Española las *Canciones del teatro de Federico García Lorca* (1960), que recogía una serie de canciones realizadas en colaboración con el poeta para *Los títeres de Cachiporra*, *Mariana Pineda*, *La zapatera prodigiosa*, *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, *Bodas de sangre* y *Yerma*<sup>48</sup>.

### 1.3. Federico García Lorca y su talento polifacético

Por lo que respecta a Federico García Lorca (Fuentevaqueros, Granada, 1898 - Vízcar, Granada, 1936) nos encontramos, como algunos estudiosos han señalado, ante “una personalidad de artista, la más completa de su generación”<sup>49</sup> y poseedora del “talento más polifacético (poesía, dibujo, música, dramaturgia y dirección de teatro)”<sup>50</sup>.

De sobra es conocida su afición a la pintura, que lo impulsó por el camino del dibujo, así como sus extraordinarias dotes para la música, que fue su vocación precoz principal antes de decidirse por la literatura. En realidad, su pasión e interés por la música continuó durante toda su vida, sobre todo en estrecha relación con su producción teatral, donde el recurso musical es siempre parte esencial de los efectos escénicos<sup>51</sup>. A propósito, debemos recordar “la gran amistad y cercanía ideológica y conceptual en relación al arte”<sup>52</sup> que lo unió a Manuel de Falla, cuya influencia se dejó sentir en la producción dramática lorquiana, y con quien organizó el Concurso de Cante Jondo en 1922 y la sesión de títeres del Día de Reyes de 1923, quedando

---

<sup>45</sup> Cfr.: Palacios: *La renovación musical...*, p. 480.

<sup>46</sup> Sirva como ejemplo la asistencia de Pittaluga al banquete que en honor de Antonia Mercé, *la Argentina*, se celebró en el Círculo de Bellas Artes el 6 de mayo de 1927, y en el que también estuvieron presentes otras personalidades del mundo de la cultura: el propio Rivas Cherif, Arnold Meckel (representante de la bailarina), varios miembros de la familia Baroja, Joaquín Nin, Óscar Esplá, Gustavo Durán, Néstor de la Torre, Halffter, Marañón, Bartolozzi, etc. Véase: [s. a.]: “En honor de la Argentina”, *ABC*, 7-5-1927, p. 38; [s. a.]: “Banquete a La Argentina”, *La Época*, 7-5-1927.

<sup>47</sup> E. Casares Rodicio: “Pittaluga González del Campillo...”, p. 838.

<sup>48</sup> Ver: *Ibíd.*

<sup>49</sup> Francisco García Lorca: *Federico y su mundo*, Madrid, Alianza, D.L., 1980, p. 436.

<sup>50</sup> John Crispin: *La estética de las generaciones de 1925*, Valencia, Pre-Textos; Tennessee, Vanderbilt University, 2002, p. 106.

<sup>51</sup> Cfr.: José Mora Guarnido: *Federico García Lorca y su mundo*, Buenos Aires, Losada, 1958, pp. 88-89.

<sup>52</sup> Jorge de Persia: “Música y teatro. Tradición y vanguardia”, en: Luis Sáenz de la Calzada, *La Barraca. Teatro Universitario, seguido de Federico García Lorca y sus canciones para La Barraca*, [Madrid], Publicaciones de la Residencia de Estudiantes; [León], Fundación Sierra-Pamblay, [1998], p. 387.



incompleto el único intento de colaboración literario-musical entre ambos: la ópera *Lola la comedianta*<sup>53</sup>.

A la importancia de la música en su teatro hay que añadir el factor pictórico, “con todo el peso que luz, color y decorado aportaron a sus puestas en escena”<sup>54</sup>. En efecto, García Lorca fue para sus escenógrafos una extraordinaria ayuda, “prácticamente un guión de lo que se debía hacer. En sus acotaciones, verdaderas visiones plásticas y desde luego bocetos perfectamente contruidos, el elemento más significativo es el color”<sup>55</sup>, lo cual no debe extrañarnos en un dramaturgo convencido de que “la mitad del espectáculo depende del ritmo, del color, de la escenografía...”<sup>56</sup>, según declaró en 1935.

Esa relación entre música y plástica, que se entrelaza en perfecta síntesis en el teatro lorquiano, forma parte de un concepto creativo que perseguía “la integración de los elementos musicales y plásticos –escenográficos–, junto con la palabra, en un *espectáculo total*, en un *teatro total*”<sup>57</sup>, tras el que se hallaba la influencia de los Ballets Rusos de Diaghilev, que Lorca había presenciado<sup>58</sup>. A su vez, dicha concepción integral se identificaba con la visión que del hecho teatral tenía Rivas Cherif, para quien la presencia de los Rusos fue también fundamental –como se ha dicho–, y con quien Lorca mantuvo una fructífera relación profesional durante casi diez años. Así, como veremos, desde 1927 hasta la muerte del poeta en 1936, “guiados por las corrientes vanguardistas de las primeras décadas del siglo XX, ambos artistas colaboraron estrechamente para renovar y dignificar la situación de la escena española, a través de un teatro profesional que sirviera de base para la definitiva creación de un Teatro Dramático Nacional”<sup>59</sup>.

García Lorca sentía gran respeto y aprecio por la competencia escénica de Rivas Cherif, de quien le interesaban especialmente “sus ideas sobre la necesaria renovación escénica y su inclinación por los adelantos del teatro europeo”<sup>60</sup>. De hecho, Lorca pensaba que un teatro era ante todo un buen director, declaración con la que se situaba al frente de una de las principales corrientes del teatro de

---

<sup>53</sup> Sobre esta obra, véase: Federico García Lorca: *Lola la comedianta*, Madrid, Alianza Editorial, 1981, cuya edición crítica y estudio preliminar han sido realizados por Piero Menarini.

<sup>54</sup> Margarita Ucelay: “La problemática teatral: Testimonios directos de Federico García Lorca”, *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, III, 6 (1989), p. 47.

<sup>55</sup> Ana María Arias de Cossío: *Dos siglos de escenografía en Madrid*, Madrid, Mondadori, D.L., 1991, p. 277.

<sup>56</sup> Miguel García-Posada: “Introducción”, en: Federico García Lorca, *Obras*, III. *Teatro*, 1, Madrid, Akal, 1985, p. 13.

<sup>57</sup> *Ibíd.*

<sup>58</sup> Sobre la influencia de los Ballets Rusos en García Lorca, véase: José Luis Plaza Chillón: *Escenografía y artes plásticas: el teatro de Federico García Lorca y su puesta en escena (1920-1935)*, Granada, Fundación Caja de Granada, 1998, pp. 37-48.

<sup>59</sup> M<sup>a</sup> Carmen Gil Fombedilla: “Federico García Lorca y Cipriano de Rivas Cherif: una experiencia renovadora en el teatro profesional (1920-1935)”, *DICENDA. Cuadernos de Filología Hispánica*, 17 (1999), p. 64.

<sup>60</sup> *Ibíd.*, p. 65.

vanguardia de su época, defendida asimismo por Rivas: la que daba protagonismo al director de escena<sup>61</sup>, faceta que el mismo Lorca desarrollaría directamente al dirigir el grupo teatral La Barraca<sup>62</sup>. Rivas Cherif, por su parte, se mostró siempre interesado en la obra del granadino, a quien admiraba; no en vano, los triunfos logrados con las obras de Lorca supusieron para aquél “la compensación más positiva de su larga trayectoria como director teatral”<sup>63</sup>.

Sabemos que Rivas Cherif frecuentaba el círculo de amigos de Lorca desde los primeros años veinte<sup>64</sup>. El primer contacto entre ambos se produjo cuando Federico logró publicar, gracias a la mediación de Juan Ramón Jiménez, algunos poemas en el número 8 (enero de 1921) de la revista *La Pluma*, fundada y codirigida por Manuel Azaña y Rivas Cherif. Éste último, en agosto de ese año y en el número 15 de la misma revista, fue uno de los pocos (otro fue Adolfo Salazar en *El Sol*, “ya por entonces excelente amigo de Lorca”<sup>65</sup>) que alabó desde la crítica el *Libro de poemas* publicado el mismo año por el novel poeta; y en adelante, en la mayor parte de los recitales que Rivas daría durante su vida, casi siempre incluiría algún poema de Lorca<sup>66</sup>.

En 1926, cuando en los escenarios madrileños solo se conocía de Lorca el fracaso de *El maleficio de la mariposa* (llevada a escena en el Teatro Eslava por la compañía de Martínez Sierra el 22 de marzo de 1920), Rivas Cherif apostaba por Federico y lo proponía a la actriz Margarita Xirgu por considerarlo un “ejemplo de joven autor dramático de talento a cuyo éxito valía la pena contribuir”<sup>67</sup>. En cuanto a Lorca, que había pensado ya con anterioridad en Rivas –“el simpático y culto comediógrafo”<sup>68</sup>– como colaborador, se refiere ese mismo año a El Mirlo Blanco como posible compañía para llevar a escena alguna de sus obras<sup>69</sup>, aunque finalmente esto no ocurriría.

---

<sup>61</sup> Cfr.: María Francisca Vilches de Frutos y Dru Dougherty: “Federico García Lorca como director de escena”, en: D. Dougherty y M<sup>a</sup> F. Vilches de Frutos (coords. y eds.), *El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia, 1918-1939*, Madrid, CSIC, Fundación Federico García Lorca, Tabacalera, S. A., 1992, p. 241. Ver el apartado 3.3 dentro del capítulo II de esta tesis.

<sup>62</sup> Sobre La Barraca, véase el apartado 3.5 dentro del capítulo II de esta tesis doctoral.

<sup>63</sup> J. Aguilera Sastre y M. Aznar Soler: *Cipriano de Rivas Cherif...*, p. 251.

<sup>64</sup> Cfr.: M. C. Gil Fombedilla: “Federico García Lorca y Cipriano...”, p. 65.

<sup>65</sup> Ian Gibson: *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca*, Barcelona, DeBOLSILLO, 2006, p. 169. Sobre la temprana amistad de Salazar y Lorca, véase también: Andrew A. Anderson: “Adolfo Salazar. ‘El poeta forastero’: Una evocación olvidada de Federico García Lorca”, *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, II, 4 (1988), p. 116.

<sup>66</sup> J. Aguilera Sastre y M. Aznar Soler: *Cipriano de Rivas Cherif...*, p. 252.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 253.

<sup>68</sup> Véase al respecto: *Ibid.*; Margarita Ucelay: “Introducción”, en: Federico García Lorca, *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su Jardín*, Madrid, Ediciones Cátedra, S. A., 1990, pp. 133-134.

<sup>69</sup> Ver: J. Aguilera Sastre y M. Aznar Soler: *Cipriano de Rivas Cherif...*, p. 253.

Igualmente, es importante mencionar que, también en 1926, surgía el efímero SIC, movimiento al que ambos pertenecían<sup>70</sup> y que aparecía definido en la prensa como “una sociedad secreta para la difusión pública y aventurada de la literatura, el arte y la música modernos”<sup>71</sup>, lo cual ejemplifica el interés de sus miembros por las diferentes parcelas del arte. Una exposición de pintura (entre el 25 de abril y el 2 de mayo), acompañada de conferencias, recitales poéticos y conciertos, fueron en realidad las únicas actividades organizadas por el grupo.

Por otra parte, cabe destacar el papel jugado por Rivas Cherif en el largo proceso para conseguir que Margarita Xirgu estrenara *Mariana Pineda*, estreno que tuvo lugar en junio de 1927 en el Teatro Goya de Barcelona, con decorados de Salvador Dalí a partir de dibujos de Lorca, y que significó su primer triunfo de crítica. Fue Rivas quien comunicó a Federico, en febrero y por carta, que la obra iba a ser estrenada por la actriz catalana, y de sus palabras se desprende la confianza que ya entonces había entre los dos<sup>72</sup>. De hecho, por esa época precisamente comenzó a intensificarse la colaboración entre ambos, prueba de lo cual es su trabajo conjunto en el libreto del ballet que nos ocupa, y que sabemos que ya existía en septiembre de 1927, como se explicará más adelante.

En efecto, “una cada vez mayor sintonía artística y personal”<sup>73</sup> los llevó a colaborar a partir de entonces en proyectos teatrales que irían incrementándose con el paso de los años. El primero de ellos fue el frustrado estreno, prohibido por la censura gubernativa, de la obra de Lorca *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, que el grupo de teatro experimental El Caracol, formado y dirigido por Rivas Cherif (y cuyos montajes influyeron en la escritura dramática de Lorca<sup>74</sup>), tenía previsto representar en febrero de 1929<sup>75</sup>. Hay que destacar que Lorca y Rivas apostaron entonces por una escenografía que ejemplificaba el espíritu de renovación escénica

---

<sup>70</sup> Aparte de García Lorca y Rivas Cherif, formaban parte del grupo, entre otros: Manuel Abril, Gustavo Durán, Adolfo Salazar, Claudio de la Torre, Antonio Espina, Mariano Brull y Melchor Fernández Almagro.

<sup>71</sup> [s. a.]: “Memorandum”, *Heraldo de Madrid*, 4-5-1926, [p. 4]. Ver también: [s. a.]: “Memorandum”, *Heraldo de Madrid*, 27-4-1926, [p. 4]. La información que sobre SIC contienen esos dos artículos ha sido ordenada y reproducida en: Pedro Almeida: “Gustavo Durán (1906-1969): Preludio inconcluso de la generación musical de la República. Apuntes para una biografía”, *Revista de Musicología*, IX, 2 (1986), pp. 516-517.

<sup>72</sup> Véase: Dru Dougherty: “‘Es un asco el teatro’: Eduardo Marquina y el estreno de *Mariana Pineda* en Barcelona (1927)”, en: Antonio Monegal y José María Micó (coords. y eds.), *Federico García Lorca i Catalunya*, [Barcelona], Institut Universitari de Cultura, Universitat Pompeu Fabra, Diputació de Barcelona, Àrea de Cultura, [1999], pp. 24-25; J. Aguilera Sastre y M. Aznar Soler: *Cipriano de Rivas Cherif...*, pp. 254-255.

<sup>73</sup> J. Aguilera Sastre y M. Aznar Soler: *Cipriano de Rivas Cherif...*, p. 256. Un ejemplo es la carta que, en 1928, Lorca envió a “Cipri” –como lo llama en ella–, pidiéndole ayuda para publicar en la prensa madrileña una fotografía del busto de escayola que, con la efigie de Federico, había hecho su amigo Emilio Aladrén, escultor todavía poco conocido. *Ibid.*, p. 256n; I. Gibson: *Vida, pasión y muerte...*, pp. 327-328.

<sup>74</sup> Nos referimos al *Orfeo* de Jean Cocteau y a *Un sueño de la razón* del propio Rivas, que influyeron en *El público* de Lorca, según afirma I. Gibson en: *Vida, pasión y muerte...*, pp. 434-435.

<sup>75</sup> A propósito, véase: M. Ucelay: “Introducción”..., pp. 140-153; M. C. Gil Fombedilla: “Federico García Lorca y Cipriano...”, pp. 68-72.

que ambos defendían, un “recién iniciado impulso vanguardista [que] seguirá vigente [...] cuando Rivas sea contratado por la actriz Margarita Xirgu y dirija para el gran público algunas de las obras del autor granadino”<sup>76</sup>.

Pero antes de que eso ocurra, vale la pena mencionar que Rivas incluyó a Lorca, en 1930, entre los “amigos” con los que contaba para configurar el repertorio de su Compañía Clásica de Arte Moderno, fundada con Isabel Barrón, en su empeño de montar obras que representaran “la sensibilidad contemporánea”, aunque el proyecto no llegaría a buen puerto y tendría una vida breve<sup>77</sup>.

Por fin, ese mismo año de 1930, Rivas Cherif fue contratado por Margarita Xirgu como asesor artístico y literario, lo que “resultó decisivo para el éxito de buena parte de los estrenos de Federico García Lorca en España”<sup>78</sup>. Pero Federico, durante las cinco temporadas en las que Rivas y la Xirgu fueron concesionarios del teatro Español (1930-1935), no limitó exclusivamente su vinculación con la compañía a la puesta en escena de sus obras, sino que también asistió a determinados ensayos, ayudó en la ambientación de algunas obras y tomó parte en otros espectáculos y acontecimientos programados en la cartelera del teatro que, por aquel entonces, Rivas gestionaba y dirigía<sup>79</sup>.

Entre otros proyectos comunes, las cuatro obras de García Lorca que fueron representadas por la compañía de Margarita Xirgu, desde 1930 a 1935 y bajo la dirección de Rivas Cherif, fueron: *La Zapatera Prodigiosa*, que se estrenó en “versión de cámara” el 24 de diciembre de 1930 en el Teatro Español de Madrid, con decorados y figurines de Salvador Bartolozzi ideados por el autor<sup>80</sup>; *Yerma*, estrenada el 29 de diciembre de 1934, también en el Español, con escenografía de Manuel Fontanals (encargada primeramente a Alberto Sánchez, como veremos); *Bodas de sangre*, que ya había sido estrenada con anterioridad, pero que en versión de Rivas Cherif se presentó el 22 de noviembre de 1935 en el Principal Palace de Barcelona, con decorados y figurines de José Caballero; y *Doña Rosita la soltera*, última obra de Lorca estrenada en vida del poeta, el 12 de diciembre de 1935, igualmente en el Principal Palace y con escenografía de Fontanals.

En los montajes mencionados, Lorca intervino activamente (seleccionando las ambientaciones musicales, cuidando los elementos plásticos, asesorando a los actores y al director...) y su opinión fue tenida muy en cuenta por Rivas Cherif,

---

<sup>76</sup> M. C. Gil Fombedilla: “Federico García Lorca y Cipriano...”, p. 71.

<sup>77</sup> Ver: J. Aguilera Sastre y M. Aznar Soler: *Cipriano de Rivas Cherif...*, pp. 157-164.

<sup>78</sup> *Ibíd.*, p. 257.

<sup>79</sup> Véase: M. C. Gil Fombedilla: “Federico García Lorca y Cipriano...”, p. 77.

<sup>80</sup> En realidad, la obra fue estrenada en el marco de una serie de representaciones experimentales (al margen del programa oficial del Teatro Español), bajo el mismo rótulo del resurgido grupo El Caracol, con elementos de la compañía de Margarita Xirgu y con ella como protagonista; más tarde, se añadió a la programación oficial del mencionado teatro. Ver: J. Aguilera Sastre y M. Aznar Soler: *Cipriano de Rivas Cherif...*, pp. 257-258; M. C. Gil Fombedilla: “Federico García Lorca y Cipriano...”, pp. 74-76.

quien dejó constancia por escrito de la importancia de dicha colaboración<sup>81</sup>, y cuya labor como director escénico fue alabada siempre por la crítica. Tal es así que su versión de *Bodas de sangre* (obra que ya había sido estrenada en el teatro Beatriz de Madrid el 8 de marzo de 1933 por la compañía de Josefina Díaz de Artigas y Manuel Collado) fue considerada por Lorca el verdadero estreno, ya que se ajustaba mejor a su concepción de la obra<sup>82</sup>; es más, el periódico *La Vanguardia* señaló que “no es estreno *Bodas de sangre* en Barcelona. Mas la calidad de esta representación que a la obra ha dado la colaboración de García Lorca y Rivas Cherif [...] honores de estreno merece”<sup>83</sup>.

Justamente en ese lustro de intensa colaboración entre Rivas y Lorca (1930-1935), fue cuando la Argentinita estrenó el ballet *La romería de los cornudos* con libreto de ambos, concretamente en noviembre de 1933. Ese mismo mes, Rivas anunció por segunda vez su propósito de poner en escena, en la temporada 1933-1934 (ya lo había intentado en el verano de 1932 en el Teatro Español de Madrid), *El público* de Lorca con el Teatro Escuela de Arte (TEA), aunque desgraciadamente no llegaría a representarse<sup>84</sup>.

Aparte de lo dicho, la continua relación artística existente entre Rivas Cherif y García Lorca quedó evidenciada en otras situaciones: el apoyo ofrecido por ambos al incomprendido drama de Rafael Alberti *El hombre deshabitado*, estrenado el 26 de febrero de 1931; la solidaridad de Rivas ante los ataques recibidos por La Barraca de Lorca; o su mediación para que el autor granadino diera *Los títeres de Cachiporra* a la compañía de Carmen Díaz<sup>85</sup>, aunque surgirían desavenencias entre la actriz y el escritor, que le retiraría la obra y la reservaría para la Argentinita.

Esto nos permite enlazar con otro aspecto importante de las inquietudes culturales y la polifacética personalidad de García Lorca, pues aparte de su cercanía y colaboración dramática con Rivas Cherif, hemos de tener en cuenta la admiración que profesaba por Antonia Mercé, *la Argentina* y, sobre todo, la amistad que lo unió a Encarnación López, *la Argentinita*.

En relación con la primera, es interesante señalar que García Lorca intervino, junto a otras personalidades del mundo de la cultura, en el homenaje que el Instituto de las Españas de Nueva York tributó a Antonia Mercé en la Universidad de Columbia el 16 de diciembre de 1929<sup>86</sup>. Como ferviente admirador de la bailarina,

---

<sup>81</sup> “De aquellos años de mi dirección artística del Español estimo sobre todo en mi haber la incorporación, más que a nuestro repertorio, a nuestra colaboración, que tal se iniciaba, de Federico García Lorca”. C. de Rivas Cherif: *Cómo hacer teatro...*, p. 68.

<sup>82</sup> Cfr.: J. L. Plaza Chillón: *Escenografía y artes plásticas...*, pp. 345-346.

<sup>83</sup> M[aría] L[uz] M[orales]: “Teatro Principal / Presentación de la Compañía de Margarita Xirgu, con ‘Bodas de sangre’, de García Lorca”, *La Vanguardia*, 24-11-1935, p. 11.

<sup>84</sup> Véase: M. C. Gil Fombedilla: “Federico García Lorca y Cipriano...”, p. 87.

<sup>85</sup> *Ibíd.*, p. 88.

<sup>86</sup> [s. a.]: “Sección de rumores”, *Heraldo de Madrid*, 3-1-1930, p. 7. Por aquel entonces, García Lorca estaba viviendo en Nueva York, a donde había llegado el 25 de junio de 1929 y desde donde partió rumbo a Cuba el 4 de marzo de 1930. Sobre la estancia de Lorca en Nueva York, véase: I. Gibson: *Vida, pasión y muerte...*, pp. 369-414.

con la que compartía “una perspectiva popular o neocastiza para el estudio y la canonización de la música y las letras flamencas”<sup>87</sup>, recitó algunas composiciones de *Poema del cante “jondo”*, le dedicó e ilustró un ejemplar de *Primer Romancero Gitano* y pronunció su *Elogio de Antonia Mercé*, “*La Argentina*”<sup>88</sup>, del que reproducimos un fragmento:

Y lo mismo que en el cante jondo andaluz están superados en complejidad, inteligencia y riqueza musical los viejos cantos orientales, oscuros y llenos de monotonía, en la danza española se acusa de manera más fuerte el perfume de las antiguas danzas religiosas del Oriente con toda la cultura y la serenidad y la medida del Occidente, mundo de la crítica. Pero lo maravilloso de la danza española es que en ella, como en el cante jondo, cabe la personalidad, y por tanto, la perenne aportación individual, y por tanto, la perenne modernidad y el genio. [...].

Aquí quería yo llegar para señalar el arte personalísimo de “*La Argentina*”, creadora, inventora, indígena y universal. Todas las danzas clásicas de esta gran artista son su palabra única, al mismo tiempo que la palabra de su país, de mi país. España no se repite nunca y ella [...] baila hoy en Nueva York con un acento propio y siempre recién nacido, inseparable de su cuerpo y que nunca se podrá repetir<sup>89</sup>.

Pero donde realmente vale la pena detenernos es en la estrecha relación de amistad que García Lorca mantuvo con Encarnación López, *la Argentinita*<sup>90</sup>, ya que, sumada a la actitud paralela que compartían frente al folklore<sup>91</sup>, dio como resultado interesantes proyectos artísticos en común.

Federico y Encarnación se conocían al menos desde 1920, cuando ella participó como bailarina en el polémico estreno de la primera experiencia teatral del granadino, *El maleficio de la mariposa* que, como se ha mencionado, había constituido un auténtico fracaso. Aunque desde entonces no perdieron el contacto<sup>92</sup>, su amistad se estrechó cuando volvieron a coincidir, en 1930, durante la estancia de ambos en Nueva York<sup>93</sup>, donde la Argentinita cosechó grandes éxitos<sup>94</sup>. Allí, ambos

---

<sup>87</sup> Ninotchka Devorah Bennahum: *Antonia Mercé: El flamenco y la vanguardia española*, Barcelona, Global Rhythm Press, S. L., 2009, p. 30.

<sup>88</sup> Ver: Antonina Rodrigo: “Antonia Merce *Argentina*. El genio del baile español”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 484 (1990), p. 23.

<sup>89</sup> Federico García Lorca: “Elogio de Antonia Mercé, ‘*La Argentina*’”, en: VV. AA., *Antonia Mercé “La Argentina”. Homenaje en su centenario (1890-1990)*, Madrid, Ministerio de Cultura, INAEM, 1990, p. 129.

<sup>90</sup> Véase: Federico García Lorca y Encarnación López Júlvez: *Cartas y Álbum fotográfico*, Fuente Vaqueros, Casa-Museo Federico García Lorca, 1993. En la correspondencia ahí publicada queda patente la cercanía, llena de afecto, simpatía y respeto, que había entre los dos.

<sup>91</sup> Ver el apartado 4.3 dentro del capítulo II de esta tesis doctoral.

<sup>92</sup> Cfr.: I. Gibson: *Vida, pasión y muerte...*, p. 526.

<sup>93</sup> Encarnación López llegó a Nueva York el 6 de febrero de 1930 y coincidió con Lorca al final de la estancia del poeta en dicha ciudad (ver nota 86).

<sup>94</sup> [s. a.]: “‘*La Argentinita*’, en Nueva York”, *ABC*, 1-5-1930, p. 9; Lisardo: “Noticias, Gacetillas y cartelera / La actualidad teatral / Chismes y cuentos”, *El Imparcial*, 3-5-1930, p. 7; Miguel de Zárraga: “ABC en Nueva York / Del calvario a la gloria”, *ABC*, 6-5-1930, pp. 7-8 y 10.

apadrinaron al hijo de Federico de Onís (titular de Español en la Universidad de Columbia)<sup>95</sup> y comenzaron entonces a trabajar en las canciones populares españolas antiguas que, recogidas, armonizadas e interpretadas al piano por Federico, y cantadas por Encarnación, verían la luz en varios discos bajo el sello La Voz de su Amo a lo largo de 1931<sup>96</sup>, y que ella incluiría en los programas de sus conciertos, tanto en España como en el extranjero<sup>97</sup>.

En mayo de 1933 volvieron a interpretar juntos algunos de esos temas: en un “acontecimiento artístico literario”, como lo calificó la prensa<sup>98</sup>, para ilustrar la conferencia que, el 6 de mayo y bajo el título “La poesía popular en la lírica española”, pronunció su amigo Rafael Alberti en el Teatro Español de Madrid (que por aquel entonces, recordemos, gestionaba Rivas Cherif); y también durante una conferencia de Federico en la Residencia de Estudiantes<sup>99</sup>. Ese mismo año, Lorca y la Argentinita también colaboraron en La Barraca, para la que la bailarina y su hermana Pilar “montaron los bailes que se intercalaban en la acción de algunas obras”<sup>100</sup>.

Con todo lo dicho, es fácil imaginarse a Lorca entre los colaboradores directos en la génesis de la Compañía de Bailes Españoles de la Argentinita<sup>101</sup>. De hecho, no

---

<sup>95</sup> Cfr.: F. García Lorca y E. López Júlvez: *Cartas y Álbum...*, [s. p.]; M. Espín: “La Argentinita...”, *Candil. Revista de Flamenco*, XX, 113 (1997), p. 2884; Ángel Álvarez Caballero: *Pilar López: Una vida para el baile*, La Unión, Murcia, Concejalía de Cultura, [1997], p. 12.

<sup>96</sup> Cfr.: I. Gibson: *Vida, pasión y muerte...*, pp. 412, 455 y 461. Ver también: José Luis Navarro García: *El ballet flamenco*, Dos Hermanas, Sevilla, Portada, [2003], pp. 150-151. La prensa de la época se hizo eco de la salida al mercado de los discos con la colección de canciones: J[uan] [del] B[rezo] (Juan José Mantecón): “La música de fonógrafo / Revista de discos”, *La Voz*, 23-3-1931, p. 6; [Adolfo] S[alazar]: “Discos”, *El Sol*, 27-11-1931, p. 2.

<sup>97</sup> Ver, a modo de ejemplo, los siguientes artículos: M[anuel] A[bril]: “‘La Argentinita’ nos habla de su próximo debut en el Español”, *El Sol*, 6-3-1932, p. 10; F.: “Español. Argentinita”, *ABC*, 9-3-1932, p. 45; J[uan] del B[rezo] (Juan José Mantecón): “La Argentinita, en el Español”, *La Voz*, 9-3-1932, p. 3; E[nrique] Díez-Canedo: “Teatros / Español / La Argentinita”, *El Sol*, 9-3-1932, [p. 8]; José Forns: “Un gran triunfo de la Argentinita / en el Español”, *Heraldo de Madrid*, 9-3-1932, p. 5; [s. a.]: “La ‘Argentinita’ en el Español”, *La Época*, 9-3-1932; [José] González Marín: “Información teatral / La Argentinita”, *La Libertad*, 29-3-1932, p. 4; [s. a.]: “Concierto de despedida de ‘La Argentinita’”, *Heraldo de Madrid*, 14-5-1932, p. 5; A[rtemio] P[recioso]: “Nuestros artistas en el extranjero / Argentinita obtiene un gran triunfo en los Campos Elíseos”, *Heraldo de Madrid*, 16-12-1932, p. 7; A[rtemio] P[recioso]: “Nuestros artistas en el extranjero / Nuevo triunfo de La Argentinita”, *Heraldo de Madrid*, 22-3-1933, p. 5; Salvador Bacarisse: “La Argentinita, en el Español”, *La Voz*, 28-4-1933 p. 8.

<sup>98</sup> [s. a.]: “Cartelera para mañana”, *Heraldo de Madrid*, 5-5-1933, p. 4. La prensa quiso llamar la atención del público sobre un acontecimiento tan poco habitual; prueba de ello es que ese mismo periódico dedicó previamente una entrevista a los tres artífices de la velada. Ver, a propósito: M[iguel] P[érez] F[errero]: “Unas palabras de La Argentinita, García Lorca y Alberti / La interesante velada”, *Heraldo de Madrid*, 5-5-1933, p. 5.

<sup>99</sup> Cfr.: Carlos Morla Lynch: *En España con Federico García Lorca (Páginas de un diario íntimo. 1928-1936)*, Madrid, Aguilar, 1958, p. 349.

<sup>100</sup> Idoia Murga Castro: *Pintura en danza. Los artistas españoles y el ballet (1916-1962)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2012, p. 128.

<sup>101</sup> Cfr.: Á. Álvarez Caballero: *Pilar López...*, p. 11.

se perdió el ensayo general de la misma en el Teatro Español de Madrid<sup>102</sup>, ni su debut el 10 de junio de 1933 en el Teatro Falla de Cádiz<sup>103</sup>, ni tampoco su actuación en Madrid unos días más tarde<sup>104</sup>. Y no olvidemos que, el 9 de noviembre de 1933, la compañía estrenó en el Teatro Calderón de Madrid *La romería de los cornudos*, por lo que de nuevo aparecía el nombre de Lorca unido al de Encarnación, como coautor que era, junto a Rivas Cherif, del libreto del ballet.

Con posterioridad a dicho estreno, aún hemos de resaltar que el 13 de agosto de 1934 tuvo lugar el episodio más triste en la vinculación entre Federico y la bailarina: la muerte del torero y escritor Ignacio Sánchez Mejías (amigo de Lorca y pareja de la Argentinita) a consecuencia de una cogida en la plaza, y cuyo dolor inspiró a Lorca los versos del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, que dedicó a Encarnación<sup>105</sup>. Además, sabemos que a finales de ese año, el 28 de diciembre de 1934, la Argentinita acudió al ensayo general de *Yerma*<sup>106</sup>.

Al año siguiente, con motivo del enorme éxito cosechado por la obra, y como Lorca y Margarita Xirgu se habían negado a aceptar el banquete que en su honor querían organizar sus amigos para celebrarlo, Encarnación firmó una convocatoria en la prensa, junto a Gustavo Pittaluga y otros, para asistir el 20 de febrero de 1935 a una de las representaciones de *Yerma* en señal de afecto al poeta y a la actriz<sup>107</sup>. Igualmente, la bailarina tenía previsto tomar parte en el festival que, el 12 de marzo de 1935, se celebró a beneficio de Lorca por haberse superado la representación número cien<sup>108</sup>, aunque no es mencionada entre las personas que participaron en el evento<sup>109</sup>.

---

<sup>102</sup> Miguel Pérez Ferrero: “Antes del estreno... / ‘El amor brujo’, de Manuel de Falla, va a adquirir por primera vez en España su verdadero rango”, *Heraldo de Madrid*, 30-5-1933, p. 6. Entre los asistentes al ensayo general, a los que la Argentinita se refiere como “animadores” de su compañía, se encontraban, entre otros y aparte de Lorca: Rivas Cherif, Alberti, M<sup>a</sup> Teresa León, Rodolfo Halffter, Santiago Ontañón, Eduardo Ugarte, Manuel Fontanals o Salvador Bartolozzi.

<sup>103</sup> Cfr.: I. Gibson: *Vida, pasión y muerte...*, p. 527.

<sup>104</sup> “[...] entre el grupo de ‘intelectuales’ bullía, loco de regocijo y de entusiasmo, Federico García Lorca, flor de simpatía inteligente, artista puro, poeta grande [...]”. Felipe Sassone: “Un milagro de arte español”, *ABC*, 22-6-1933, p. 14.

<sup>105</sup> Cfr.: I. Gibson: *Vida, pasión y muerte...*, pp. 578-583.

<sup>106</sup> José Luis Salado: “En el ensayo general de ‘Yerma’, la comedia de García Lorca, se congregaron, entre otros ilustres rostros rasurados, las tres barbas más insignes de España: las de Unamuno, Benavente y Valle Inclán”, *La Voz*, 29-12-1934, p. 3.

<sup>107</sup> [s. a.]: “Homenaje declinado”, *La Libertad*, 19-2-1935, p. 6. Entre los firmantes se encontraban, aparte de la Argentinita y Pittaluga: Adolfo Salazar, Valle-Inclán, Juan Ramón Jiménez, Enrique Díez-Canedo, Juan González Olmedilla, Antonio Espina o Alejandro Casona.

<sup>108</sup> [s. a.]: “Los grandes éxitos / Un magnífico festival en el Español para celebrar la 101 representación de ‘Yerma’”, *La Voz*, 11-3-1935, p. 5; [s. a.]: “Escena y bastidores”, *El Sol*, 12-3-1935, p. 2.

<sup>109</sup> J[uan] G[onzález] O[lmedilla]: “Las novedades escénicas de anoche / Lola Membrives repuso con gran éxito ‘Teresa de Jesús’ en el Coliseum y en el Español se festejó brillantemente la centésima representación de ‘Yerma’”, *Heraldo de Madrid*, 13-3-1935, p. 5; S.: “El Teatro / Español. - Beneficio de Federico García Lorca”, *La Libertad*, 13-3-1935, p. 3; [s. a.]: “Escena y bastidores / Español / Función en honor de García Lorca”, *El Sol*, 13-3-1935, p. 2.



Finalmente, a comienzos de julio de 1936, y justo a la vuelta de una gira triunfal de la Argentinita y su hermana Pilar por Hispanoamérica (gira a la que nos referimos al comienzo de este capítulo)<sup>110</sup>, Federico (que según testimonio de Pilar las estaba esperando y postergó su viaje a Granada para saludarlas), las visitó<sup>111</sup> y les leyó *La casa de Bernarda Alba*, que maravilló a Encarnación<sup>112</sup>. Aunque las hermanas intentaron convencer al escritor para que se quedara unos días más, él decidió marcharse “porque tenía mucho trabajo y en Madrid no se concentraba y ‘perdía el tiempo’. Se fue y no volvió más”<sup>113</sup>.

#### 1.4. Alberto Sánchez y su particular visión del paisaje

Entre Federico García Lorca y Alberto Sánchez Pérez (Toledo, 1895 - Moscú, 1962), uno de los más destacados escultores en los años anteriores a la Guerra Civil española –además de un excelente dibujante–, existía una proximidad tanto teórica como práctica.

Por un lado, Lorca fue uno de los que firmó el manifiesto de los Ibéricos en 1925, en cuya exposición participó Alberto<sup>114</sup>, y ambos firmaron el folleto de petición de adhesión tras el renacimiento de la Sociedad de Artistas Ibéricos en 1932<sup>115</sup>. La convicción de la necesidad de conectar España con las novedades que se estaban produciendo en el extranjero, presente entre los firmantes, nos habla de un Lorca consciente y comprometido con el desarrollo artístico de su país, preocupación que también movía a Alberto, cuya obra y teorías contribuirían a

---

<sup>110</sup> Las hermanas López desembarcaron en Santander el 4 de julio de 1936 y llegaron a Madrid tres días después. Véase: [s. a.]: “Encarnación López (La Argentinita), en Madrid”, *Heraldo de Madrid*, 7-7-1936, p. 8; [s. a.]: “Regreso a España de ‘La Argentinita’”, *ABC*, 9-7-1936, p. 41.

<sup>111</sup> Sabemos que Federico estuvo en casa de la Argentinita el 9 de julio de 1936, ya que estuvo presente en una entrevista realizada a la bailarina en su casa, y en la cual ésta reveló que el otoño siguiente daría tres ballets españoles, uno de los cuales sería *Los títeres de cachiporra*. Según Gibson, se trataba de la nueva versión musicada por Federico Elizalde y que desde enero Lorca había reservado para ella, tras desacuerdos –como se ha mencionado– con la actriz Carmen Díaz. Ver: M[iguel] P[érez] F[errero]: “Nuestras artistas fuera de España / ‘Argentinita’ descubre y canta el folklore americano”, *Heraldo de Madrid*, 9-7-1936, p. 9; I. Gibson: *Vida, pasión y muerte...*, pp. 631 y 652.

<sup>112</sup> M. Espín: “La Argentinita...”, *Candil. Revista de Flamenco*, XX, 113 (1997), p. 2884; Á. Álvarez Caballero: *Pilar López...*, p. 12; I. Gibson: *Vida, pasión y muerte...*, pp. 651 y 652.

<sup>113</sup> Á. Álvarez Caballero: *Pilar López...*, p. 12. Recordemos que Federico García Lorca fue asesinado en Vízcar (Granada) la noche del 17 al 18 de agosto de 1936. Ver: I. Gibson: *Vida, pasión y muerte...*, p. 690.

<sup>114</sup> Véase el apartado 2.3 dentro del capítulo II de esta tesis doctoral.

<sup>115</sup> Ver: Jaime Brihuega: “Una estrella en el camino del arte español. Trayectoria de Alberto hasta la Guerra Civil”, en: Jaime Brihuega y Concepción Lomba (dirs.), *Alberto 1895-1962* [catálogo de exposición], Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 26 de junio - 17 de septiembre, 2001; Museo de Santa Cruz, Toledo, 4 de octubre - 9 de diciembre, 2001; Museo Nacional d’Art de Catalunya, Barcelona, 8 de enero - 1 de abril, 2002, [Madrid], Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2001, p. 48. El texto del folleto, incluyendo los firmantes, aparece reproducido en la página 423 del mismo catálogo, dentro del apéndice documental.

fomentar la inquietud creadora y a impulsar los movimientos artísticos de vanguardia.

Asimismo, Lorca fue uno de los pioneros en la plástica surrealista mediante sus dibujos<sup>116</sup>, y precisamente en esta tendencia estilística se enmarcan las escenografías que Alberto hizo para La Barraca de Lorca y para el ballet *La romería de los cornudos* cuando éste, por fin, fue llevado a escena por la compañía de la Argentinita en noviembre de 1933. De hecho, parece ser que fue Federico quien recomendó a Alberto como colaborador de la compañía de Encarnación<sup>117</sup>.

Como se constata en esas escenografías, las cuales realizó Alberto siguiendo la estética de la Escuela de Vallecas (corriente pictórica dentro del surrealismo madrileño)<sup>118</sup>, para él “lo popular es, ante todo, un sentimiento de identificación con la tierra”, pues “el camino desde la cultura hacia el pueblo sólo se cumple mediante la naturaleza, que utiliza para ello al artista en calidad de médium”<sup>119</sup>. Se trata de un concepto de naturaleza (ahí radica la aportación comprometida y revolucionaria de Alberto al teatro) “a un tiempo universal y local, que emociona a todos los tipos de público porque ha conseguido escarbar en el subconsciente colectivo del pueblo”<sup>120</sup> (como pretendía La Barraca con sus representaciones) y que comporta la elevación de lo popular a categoría estética, coincidiendo con una parte de la significación de muchas piezas dramáticas de Lorca<sup>121</sup>.

De hecho, Federico se declaraba a sí mismo “‘poeta telúrico’ agarrado a la tierra. En sus dramas, tanto como en su poesía, es preciso tener en cuenta el fondo ‘primitivista’ que iguala el destino humano con los ritmos de la Naturaleza y lo telúrico”<sup>122</sup>, adjetivo muy presente en los decorados de Alberto, que al ser semi-abstractos aluden “a lo esencial de la tierra castellana en la que el mismo drama se ha repetido eternamente desde hace generaciones”<sup>123</sup>, como muestra también Lorca en sus obras dramáticas.

En relación con esa coincidencia estética y conceptual entre ambos, hay que mencionar que, al año siguiente del estreno de la versión escénica de *La romería de los cornudos*, Lorca encargó a Alberto la escenografía de *Yerma* (que finalmente realizaría

---

<sup>116</sup> Cfr.: L. García de Carpi: *La pintura surrealista...*, p. 162; J. Brihuega: *La vanguardia...*, p. 13.

<sup>117</sup> Cfr.: Javier Pérez Segura: “El cazador de raíces. Naturaleza y compromiso vital en el teatro de Alberto Sánchez”, en: Jaime Brihuega y Concepción Lomba (dirs.), *Alberto 1895-1962* [catálogo de exposición], Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 26 de junio - 17 de septiembre, 2001; Museo de Santa Cruz, Toledo, 4 de octubre - 9 de diciembre, 2001; Museo Nacional d’Art de Catalunya, Barcelona, 8 de enero - 1 de abril, 2002, [Madrid], Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2001, p. 165.

<sup>118</sup> Sobre dicha estética, véanse los apartados: 2.3 de este capítulo y 2.4 dentro del capítulo II.

<sup>119</sup> J. Pérez Segura: “El cazador de raíces...”, p. 164. Precisamente, una de las claves de la Escuela de Vallecas era cumplir un determinado itinerario que consistía en abandonar la ciudad por el campo.

<sup>120</sup> *Ibíd.*

<sup>121</sup> Cfr.: A. M. Arias de Cossío: *Dos siglos de escenografía...*, p. 270. Ver nota 62.

<sup>122</sup> J. Crispin: *La estética de las generaciones...*, p. 150.

<sup>123</sup> *Ibíd.*, p. 146.

Fontanals), encargo motivado seguramente –según Plaza Chillón– porque la pintura del toledano, deudora de la estética vallecana, reflejaba los campos *yermos* tan acordes con la concepción de Lorca sobre su tragedia rural de la mujer estéril<sup>124</sup>. Para nosotros, el encargo resulta de particular interés (aunque no llegara a buen puerto<sup>125</sup>) porque fue precisamente Alberto el autor de la escenografía de *La romería* en 1933, cuyo libreto, como se explicará más adelante, está relacionado con *Yerma*, estrenada solo un año después.

Por último, vale la pena hacer hincapié en que los objetivos de La Barraca de Lorca se avenían perfectamente con una parte de la actitud que, respecto al arte y su función, adoptó Alberto hasta el comienzo de la Guerra Civil: la instrucción pública, esto es, educar la sensibilidad del pueblo español<sup>126</sup>. Y al mismo tiempo entroncaban con la labor de Rivas Cherif, cuya capacidad pedagógica y carácter didáctico lo llevaron a fundar una escuela de actores y profesionales de la escena (el Teatro Escuela de Arte, TEA), así como a montar obras no comerciales, de autores noveles y del teatro extranjero, para educar el gusto del público con el fin de que éste pudiera apreciar las apuestas renovadoras de un teatro de calidad<sup>127</sup>.

---

<sup>124</sup> Cfr.: J. L. Plaza Chillón: *Escenografía y artes plásticas...*, p. 386.

<sup>125</sup> Frente a la opinión de Plaza Chillón, quien siguiendo a Morla Lynch (*En España con Federico...*, p. 431) considera que existieron desacuerdos entre Lorca y Alberto, Pérez Segura opina que Lorca se habría decidido finalmente por Fontanals para evitar que la pintura de un vanguardista como Alberto aumentara la provocación que para muchos contenía *Yerma*, la cual estuvo precedida por una enorme polémica. Ver: J. Pérez Segura: “El cazador de raíces...”, p. 166.

<sup>126</sup> Cfr.: J. Pérez Segura: “El cazador de raíces...”, pp. 162 y 165.

<sup>127</sup> Cfr.: M. C. Gil Fombedilla: “Federico García Lorca y Cipriano...”, p. 69.

## 2. Los diferentes elementos del espectáculo: libreto, música, escenografía y coreografía

En *La romería de los cornudos* confluyen los muy diversos intereses de los creadores implicados en el proyecto; intereses que, como hemos visto en el apartado anterior, influyeron en la relación más o menos estrecha, y a nivel tanto profesional como personal en algunos casos, que había entre ellos.

Debemos tener presente que, si bien tanto el libreto de Cipriano de Rivas Cherif y Federico García Lorca como la música de Gustavo Pittaluga existían ya en 1927 y estaban destinados a los *Ballets Espagnols* de Antonia Mercé, *la Argentina*, la escenografía de Alberto Sánchez es posterior y fue creada para el estreno del ballet por la Compañía de Bailes Españoles de Encarnación López, *la Argentinita*, en 1933.

Por lo que respecta a la noticia más antigua que tenemos sobre *La romería de los cornudos*, podemos decir que, al menos desde el 31 de mayo de 1927, Antonia Mercé tenía la intención de incluir el ballet en el repertorio de su compañía, como se deduce de una carta que su representante Arnold Meckel escribió en esa fecha a Rivas Cherif, afirmando que “La Romeria de los Cornudos ne doit pas manquer dans notre répertoire”<sup>128</sup>.

A propósito, es importante señalar también que, tan solo trece días antes, el 18 de mayo de 1927, apareció en el *Heraldo de Madrid* una entrevista realizada por Rivas Cherif a la doncella de la Argentina, quien le mostró unos sobres que contenían, según sus palabras, “cartas ‘pa’ los músicos, los pintores, los libretistas que van a escribir los argumentos de esos bailes nuevos con que ‘vamos’ a correr el mundo”<sup>129</sup>, y entre los que se encontraban tres sobres que estaban dirigidos al mismo Rivas Cherif, a Federico García Lorca y a Gustavo Pittaluga. Con respecto a este último, Rivas preguntó a la doncella si se trataba del doctor, es decir, del padre del compositor Gustavo Pittaluga (catedrático de medicina y científico reconocido que también respondía al nombre de Gustavo) y, aunque la doncella no lo sabía, Rivas afirmó entonces: “se trata, sin duda, de su hijo, joven músico por estrenar aún”<sup>130</sup>.

Todo indica que Rivas formuló una pregunta cuya respuesta conocía de antemano. Siendo una figura fundamental en la génesis de la compañía de la Argentina, habiendo además otras cartas relacionadas con el proyecto de crear nuevos ballets para Antonia Mercé y apareciendo su nombre entre los sobres junto al de Lorca y Pittaluga, Rivas debía de saber que la carta iba dirigida al compositor (hijo) y no al médico (padre).

En cualquier caso, y teniendo en cuenta que *La romería de los cornudos* es el único ballet para la compañía de Antonia Mercé en el que colaboraron Rivas, Lorca y

---

<sup>128</sup> “La Romería de los Cornudos no debe faltar en nuestro repertorio” (traducción propia). Carta de Arnold Meckel a Cipriano de Rivas Cherif, [s. l.], 31-5-1927, n° 12975 del Epistolario de Antonia Mercé, conservado en el Institut del Teatre (Barcelona).

<sup>129</sup> C[ipriano] [de] Rivas Cherif: “Antonia Mercé, La Argentina, según su doncella”, *Heraldo de Madrid*, 18-5-1927, p. 9.

<sup>130</sup> *Ibíd.*

Pittaluga, parece evidente que el contenido de los tres sobres dirigidos a ellos tendría que ver con dicho ballet, lo que significa que en torno al 18 de mayo de 1927 su creación estaba de alguna manera en marcha, como confirma Meckel en su carta del 31 del mismo mes al escribir que ese ballet no debe faltar en el repertorio de la compañía.

Por otra parte, tanto Ian Gibson<sup>131</sup> como Juan Aguilera Sastre y Manuel Aznar Soler<sup>132</sup> afirman que en 1927 se proyectó una fallida representación de *La romería de los cornudos* en la Residencia de Estudiantes, dato que toman del monográfico que la revista *Poesía* publicó sobre la Residencia<sup>133</sup>, aunque en dicha revista no se especifica la fuente de la que se tomó esa información, que no hemos podido confirmar<sup>134</sup>.

## 2.1. El libreto

### 2.1.1. La autoría compartida de Rivas Cherif y García Lorca

El libreto de *La romería de los cornudos* estaba concluido en septiembre de 1927 y en poder de Antonia Mercé en París —donde residía la bailarina<sup>135</sup>—, según se desprende de una carta escrita el 26 de septiembre de ese año por Rivas Cherif, quien menciona modificaciones realizadas en el argumento, como se verá más adelante<sup>136</sup>.

Con respecto a Rivas Cherif y García Lorca como coautores del libreto, en ningún lugar se explicita en qué términos se produjo la colaboración entre ambos<sup>137</sup>; es más, cuando Rivas se refiere en sus escritos a los libretos para ballet que escribió

---

<sup>131</sup> Cfr.: Ian Gibson: *Federico García Lorca. 2. De Nueva York a Fuente Grande (1929-1936)*, Barcelona, Ediciones Grijalbo, S. A., 1987, p. 249; I. Gibson: *Vida, pasión y muerte...*, p. 428.

<sup>132</sup> Cfr.: J. Aguilera Sastre y M. Aznar Soler: *Cipriano de Rivas Cherif...*, p. 255.

<sup>133</sup> *Poesía. Revista ilustrada de información poética. Número monográfico dedicado a la Residencia de Estudiantes (1910-1936) con motivo de cumplirse el centenario del nacimiento de su director, Alberto Jiménez Fraud (1883-1964) y en el que se da cuenta de su vida y de las actividades que en aquélla se desarrollaron*, 18-19 (1983), p. 111.

<sup>134</sup> Después de revisar la bibliografía que aparece al final de la publicación mencionada en la nota anterior, no hemos hallado la referencia en cuestión, así como tampoco ha resultado provechosa la búsqueda documental que hemos llevado a cabo en la Residencia de Estudiantes (Madrid).

<sup>135</sup> Artemio Precioso: “Las grandes artistas / La Argentina, mientras triunfa ruidosa y definitivamente en el teatro Fémima, habla de varias cosas interesantes”, *Heraldo de Madrid*, 27-6-1928, p. 5.

<sup>136</sup> Carta de Cipriano de Rivas Cherif a Antonia Mercé, Madrid, 26-9-[1927], n.º 12969 del Epistolario de Antonia Mercé, conservado en el Institut del Teatre (Barcelona). Aunque la carta no incluye el año, se deduce de su contenido tras leer otras cartas del mismo fondo, fechadas en 1927. Un fragmento de dicha carta ha sido reproducido en: J. Aguilera Sastre y M. Aznar Soler: *Cipriano de Rivas Cherif...*, p. 145n.

<sup>137</sup> En el monográfico que *Cuadernos El Público* dedicó a Rivas Cherif aparece éste junto a Lorca como autores del libreto, sin que se den más datos en cuanto a la forma en que se desarrolló dicha colaboración. Ver: J. Aguilera Sastre y M. Aznar Soler: “Cipriano de Rivas Cherif. Retrato...”, p. 57.

para Antonia Mercé, se atribuye la autoría de *La romería de los cornudos* sin citar a Lorca<sup>138</sup>.

Sin embargo, es interesante señalar que, tras el estreno del ballet en 1933, varias críticas coincidieron en afirmar que el argumento se basaba en un rito popular de la sierra granadina recogido por Lorca, al que Rivas Cherif había dado forma dramática<sup>139</sup>. De hecho, es bastante probable que la idea inicial y los datos aportados fueran de Lorca (que conocía la romería granadina en la que se basa el ballet<sup>140</sup>, aunque no sabemos con certeza si estuvo allí<sup>141</sup>) y que fuera él quien transmitiera esa información a Rivas Cherif y Pittaluga, quienes la habrían transformado en libreto y partitura, respectivamente<sup>142</sup>. Además, gracias a un documento de la Sociedad de Autores Dramáticos dirigido a Lorca el 9 de noviembre de 1933 –día del estreno del ballet–, donde aparece dividido el porcentaje que él, Rivas y Pittaluga debían percibir por la obra, sabemos que la participación de Lorca en el proyecto fue menor, puesto que le correspondía solo un 8,33% del total, frente al 25% de Rivas y al 66,66% de Pittaluga<sup>143</sup>.

Por tanto, y como explicaremos posteriormente, parece ser que el proceso de elaboración del libreto empezaría, efectivamente, con una idea lanzada por Lorca y convertida en libreto por Rivas Cherif<sup>144</sup>.

---

<sup>138</sup> Cfr.: C. de Rivas Cherif: *Cómo hacer teatro...*, p. 218.

<sup>139</sup> Salvador Bacarisse: “‘La romería de los cornudos’ en el Calderón”, *Luź*, 10-11-1933, p. 6; [Juan del] B[rezo] (Juan José Mantecón): “La Compañía de bailes de Argentinita estrena ‘La romería de los cornudos’, de Gustavo Pittaluga”, *La Voz*, 10-11-1933, p. 3; Julio Gómez: “‘La romería de los cornudos’, bailable de Gustavo Pittaluga, por la compañía de la Argentinita”, *El Liberal*, 10-11-1933, p. 6.

<sup>140</sup> Ver: I. Gibson: *Federico García Lorca...*, p. 247; I. Gibson: *Vida, pasión y muerte...*, p. 427.

<sup>141</sup> Mientras que Marcelle Auclair da a entender que Lorca sí estuvo alguna vez en la Romería de Moclín, el hermano de Lorca, Francisco, niega que tanto él como Federico visitaran alguna vez el pueblo. Véase: I. Gibson: *Federico García Lorca...*, p. 249; I. Gibson: *Vida, pasión y muerte...*, p. 428. Sin embargo, Agustín Muñoz-Alonso afirma que Lorca asistió en su juventud a esa romería y cita para ello el testimonio de su hermana Isabel García Lorca. Ver: Agustín Muñoz-Alonso López: “Los ballets de La Generación Del 27”, *Dioniso. Revista para la investigación, creación y crítica teatral*, 5 (2006), p. 33.

<sup>142</sup> Cfr.: I. Gibson: *Federico García Lorca...*, p. 249; I. Gibson: *Vida, pasión y muerte...*, p. 428.

<sup>143</sup> El documento, que ha sido publicado en: José Landeira Yrago: *Viaje al sueño del agua. El misterio de los poemas gallegos de García Lorca*, A Coruña, Ediciós do Castro, 1986, p. 65, aparece citado en: I. Gibson: *Federico García Lorca...*, p. 249, si bien Gibson no establece ninguna relación entre los datos expuestos y la coautoría del libreto.

<sup>144</sup> En cualquier caso, la participación de Lorca en *La romería de los cornudos* está fuera de toda duda y se conoce más allá de los círculos académicos. Como ejemplo podemos citar un grabado realizado en 1998 en el taller granadino de grabado El Realejo, con motivo del centenario del nacimiento del escritor, que forma parte de una carpeta de ocho grabados donada a la Biblioteca Nacional de España y titulada “Retablillo Lorquiano”, donde diversos artistas ilustran gráficamente aquellas piezas menos representadas o menos conocidas del autor. La lámina que nos interesa es la dedicada a *La romería de los cornudos*, realizada por Francisco Izquierdo, cuya iconografía ilustra la frase que leemos en la cartulina exterior que protege el grabado: “Llegan los romeros, las frentes adornadas con cuernos alusivos...”. En primer término, una comitiva de hombres de rostros rudos y campesinos, en algunos casos *animalescos*, se dirige hacia una ermita situada en lo alto de una colina,

### 2.1.2. Un argumento popular para la danza española

El argumento del libreto se basa en la popular Romería de Moclín, que se celebra cada 5 de octubre desde hace siglos en el pueblo granadino del mismo nombre, en honor del Santísimo Cristo del Paño, cuya imagen (un cuadro del Nazareno con la cruz a cuestas y en ademán de caída) se sigue sacando en procesión hoy en día desde su santuario, que se halla en la cima de una colina<sup>145</sup>.

Entre los poderes milagrosos que se atribuyen al Cristo se encuentra el de otorgar la fecundidad a las mujeres estériles y, si bien hoy la Romería suscita “menos frenesí dionisiaco que en años anteriores”<sup>146</sup>, a comienzos del siglo XX había adquirido connotaciones orgiásticas, según afirma Gibson siguiendo a José Mora Guarnido, compañero de Lorca en la tertulia granadina de El Rinconcillo:

[...] si la festividad era causa de muchos embarazos, había que atribuirlo más a la intervención humana que a la divina, pues participaban en la bacanal centenares de hombres de los contornos. “¡Cornudos! ¡Cornudos!” gritaba la gente de los pueblos colindantes al paso de la interminable procesión, aludiendo a las frenéticas cópulas que, con la esperanza de obtener prole, tendrían que permitir los desgraciados maridos una vez llegados a su destino<sup>147</sup>.

Algo parecido leemos también en *Yerma* (1933-34) de García Lorca, cuyo segundo cuadro del tercer acto se inspira precisamente en la Romería de Moclín<sup>148</sup> y tiene lugar en los “alrededores de una ermita, en plena montaña”<sup>149</sup>, donde se está celebrando una romería en honor de un famoso Santo que concede la fecundidad a las casadas sin hijos. En medio de un ambiente lujurioso, algunas intervenciones resultan sintomáticas: “Venís a pedir hijos al Santo y resulta que cada año vienen

---

al fondo a la izquierda, tras la cual vemos un castillo a lo lejos: la ermita y el castillo de Moclín. La mayoría lleva cuernos sobre sus cabezas o en el cuello, así como cencerros en la mano o colgados, mientras otros portan varas y estandartes adornados con los motivos nombrados. Llama la atención, en el ángulo inferior derecho de la composición, la figura de un unicornio. Véase: Francisco Izquierdo: *La romería de los cornudos* [material gráfico], Granada, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Taller El Realejo, [ca.1998].

<sup>145</sup> Como curiosidad, decir que la olvidada obra teatral *El Cristo*, que el dramaturgo granadino José Martín Recuerda escribió en 1964 y que aún no ha sido estrenada en España, se inspira probablemente en la imagen de Moclín y en hechos reales relacionados con ella. Véase: Antonio Morales: “La obra ignorada de José Martín Recuerda: ‘El Cristo’”, en: José Martín Recuerda, *La Llanura / El Cristo*, Granada, Editorial Don Quijote, 1982, p. 34n; José Martín Recuerda: “Pequeñas memorias”, en: J. Martín Recuerda, *El teatrito de Don Ramón / Las salvajes de Puente San Gil / El Cristo*, Madrid, Taurus Ediciones, 1969, pp. 58-59.

<sup>146</sup> I. Gibson: *Federico García Lorca...*, p. 248.

<sup>147</sup> I. Gibson: *Vida, pasión y muerte...*, p. 428. En términos semejantes se expresa la hermana de Lorca, Isabel, cuando afirma que “esa romería pagana estaba cargada de escándalo, de violencia” y “era una verdadera bacanal”. A. Muñoz-Alonso López: “Los ballets de La Generación...”, p. 33.

<sup>148</sup> Ver: I. Gibson: *Federico García Lorca...*, pp. 250-251; Ildefonso-Manuel Gil López: “Introducción”, en: Federico García Lorca, *Yerma*, Madrid, Ediciones Cátedra, S. A., 1993, pp. 16 y 22.

<sup>149</sup> Federico García Lorca: *Yerma*, Madrid, Ediciones Cátedra, S. A., 1993, p. 99.

más hombres solos a esta romería; ¿qué es lo que pasa?”<sup>150</sup> –pregunta con ironía la Vieja–, para añadir después que “el año pasado se mataron dos [hombres] por una casada seca [...]”<sup>151</sup>, o que “aquí vienen las mujeres a conocer hombres nuevos. Y el Santo hace el milagro”<sup>152</sup>.

Así ocurre en el libreto de *La romería de los cornudos*, según el cual el Cristo de Moclán tiene la virtud de conceder la maternidad a la mujer casada estéril que acuda en romería con su marido y que vuelva del bosque la primera con una corona trenzada de flor de verbena para adornar al Cristo. Pero la complicidad entre las casadas y los mozos del pueblo, que se internan con aquéllas en el bosque en busca de la corona de flores, mientras los maridos se quedan junto a la hoguera, pone de manifiesto el irónico doble sentido que da título al ballet<sup>153</sup>.

Como vemos, los autores se han servido de la tradición popular, y hay que recordar que en el origen de rechazar un libreto clásico de ballet y acudir a la tradición como fuente de inspiración estaban los Ballets Rusos, lo cual reflejaba la prensa en 1931:

De los más modernos ballets, tales como los de Falla, filiados en la novación de Diaghileff, contraria de la rigurosa escolasticidad del modo italiano que tuvo asiento y retoño entre los rusos académicos, recoge “Argentina” el carácter de argumento [...]<sup>154</sup>.

Sin embargo, la concepción de los Rusos era distinta, pues éstos solían escenificar fábulas y cuentos a partir de textos serios, en los que no encontramos el elemento burlesco y el distanciamiento irónico que sí están presentes en *La romería de los cornudos* –como veremos–, así como en la mayoría de los ballets que llevó a escena tanto la compañía de Antonia Mercé como la de Encarnación López. En dichos ballets, libretistas, músicos y escenógrafos aplicaron “la ironía y lo grotesco al ámbito temático de la Península” mediante la inclusión de “elementos típicos y tópicos de nuestra historia, vistos con más o menos sentido del humor”<sup>155</sup>.

---

<sup>150</sup> *Ibíd.*

<sup>151</sup> *Ibíd.*, p. 100.

<sup>152</sup> *Ibíd.*, p. 107.

<sup>153</sup> Vale la pena señalar que el tema del cornudo aparece en otras obras cercanas en el tiempo, si bien la tradición de la que parten es diferente a la de nuestro ballet, como por ejemplo: *Los cuernos de Don Friolera* (1921) de Valle-Inclán, *El celoso y su enamorada* (1925) de Max Aub, o *Amores de Don Perlimplín con Belisa en su jardín* (1925-1926) de García Lorca. Las dos últimas están influenciadas por la farsa *Le cocu magnifique* (1920) del belga Fernand Crommelynck, que fue publicada en España en 1925 por la *Revista de Occidente* como *El estupendo cornudo*. Inscrita en la revitalización que del tema del cornudo había llevado a cabo Luigi Chiarelli, a la vez que propone un modelo de teatro estilizado, grotesco y cercano a la muñequización, *Le cocu magnifique* se convirtió en una obra clave para el teatro de vanguardia tras el montaje de Meyerhold en 1922. Véase: Agustín Muñoz-Alonso López: “Gómez de la Serna y el teatro de vanguardia”, en: Javier Huerta Calvo (dir.), *Historia del teatro español: Del siglo XVIII a la época actual*, Madrid, Gredos, 2003, vol. II, pp. 2429-2430.

<sup>154</sup> Carlos Bosch: “En el Teatro Español / Antonia Mercé ‘Argentina’ y Luis Galve”, *El Imparcial*, 4-12-1931, p. 4.

<sup>155</sup> B. Martínez del Fresno y N. Menéndez Sánchez: “Una visión de conjunto...”, p. 212.



En cuanto a ese uso de lo popular en *La romería de los cornudos*, la respuesta la encontramos en la propia génesis de la compañía de Antonia Mercé, para quien fue concebido el libreto y la música del ballet: se trataba de aprovechar el éxito de los Ballets Rusos pero, lejos de la grandiosidad de éstos, llevando a cabo una versión española más modesta, con el fin de interpretar (fundamentalmente en el extranjero, donde se había creado la compañía) “obras nuevas, de pequeña orquesta [...], a base de temas netamente españoles y decididamente teatrales”<sup>156</sup>, según palabras de Rivas Cherif.

De hecho, los dos libretos de Rivas para ballet que sí llegó a estrenar Antonia Mercé trataban también temas españoles: *El fandango de candil*<sup>157</sup>, con música de Gustavo Durán y estrenado en 1927 en Alemania, que se desarrolla en el Lavapiés madrileño de 1805 e incluye el goyesco tema del viejo verde que pretende los amores de una joven, la cual está enamorada de un joven majo que despierta sus celos al coquetear con una dama tapada que resulta ser la reina de España; y *El contrabandista*, con música de Óscar Esplá y estrenado en 1928 en París, que tiene lugar en el patio de un cortijo andaluz, donde un contrabandista es escondido por una condesa española<sup>158</sup>.

Aquí vale la pena resaltar que Antonia Mercé colaboraba estrechamente con Rivas Cherif en los libretos, lo que facilitaba que texto y coreografía fueran de la mano. Valga como ejemplo el siguiente fragmento, extraído de una carta de Rivas dirigida a la bailarina en octubre de 1927, donde se refiere al ballet *El contrabandista* en los siguientes términos:

[...] que yo la estimo a V. como colaboradora de todos mis libretos de baile, y que dejo a V. la interpretación coreográfica del argumento en absoluto. Insisto [...] en que todas mis demás obras que V. haga han de ir firmadas: “scenario de C. [de] Rivas Cherif, reglé por Argentina”. Y si no retiro mi repertorio!!! Usted es mi colaboradora et comment! Y hemos de partir la gloria y el pequeño provecho. Repítaselo a Meckel, quiero que se haga así. Si alguna vez, andando el tiempo, podemos consentir a cualquier otra compañía nacional o extranjera que haga sus bailettes, será con la mise au point y coreographie réglés por V.- Ya me encargaré yo, de acuerdo con V. de redactar “el diálogo del movimiento”, que V. haya dispuesto<sup>159</sup>.

Pero Antonia Mercé debió seguir negándose a firmar los libretos, como se deduce de un comentario de Rivas Cherif reflejado en la prensa en 1928: “¿Pero por qué se empeñará esta mujer en no firmar conmigo? ¡Si estos argumentos son tan

---

<sup>156</sup> C[ipriano] [de] Rivas Cherif: “Los ‘bailettes’ de La Argentina / Arte popular y estilo”, *ABC*, 9-8-1928, p. 11. Algunos fragmentos de este artículo aparecen citados en: J. Aguilera Sastre y M. Aznar Soler: *Cipriano de Rivas Cherif...*, p. 144; B. Martínez del Fresno y N. Menéndez Sánchez: “Una visión de conjunto...”, pp. 205-206.

<sup>157</sup> Sobre este ballet, véase: P. Almeida: “Gustavo Durán (1906-1969)...”, pp. 511-542; N. D. Bennahum: *Antonia Mercé: El flamenco...*, pp. 175-202.

<sup>158</sup> Ambos libretos han sido publicados en: J. Aguilera Sastre y M. Aznar Soler: “Cipriano de Rivas Cherif. Retrato...”, pp. 59 y 60.

<sup>159</sup> Carta de Cipriano de Rivas Cherif a Antonia Mercé, Madrid, 24-10-1927, nº 12980 del Epistolario de Antonia Mercé, conservado en el Institut del Teatre (Barcelona).

suyos como míos! ¡Si es una escritora consumada!”<sup>160</sup>. En realidad, hemos de decir que la Argentina se permitía hacer observaciones no solo sobre el argumento, sino también sobre la escenografía y la música de sus ballets<sup>161</sup>, pues como empresaria de la compañía que era, intervenía –según sus propias palabras– “hasta en los menores detalles”<sup>162</sup>.

Volviendo a ese carácter “netamente español” al que nos hemos referido, diremos que se explica por la necesidad de poner en relación el argumento con el lenguaje corporal que debía ilustrarlo: el de la danza española, un nuevo lenguaje coreográfico que se gestó y consolidó entre 1915 y 1939 en España, a partir de “la asimilación de estilos dancísticos populares y tradicionales –el folklore, el flamenco y la escuela bolera–”<sup>163</sup>, “con más o menos fusión, fantasía y estilización”<sup>164</sup>, condicionando directamente la temática<sup>165</sup>.

### 2.1.3. Análisis comparativo de las tres versiones del libreto

Adentrándonos ya en las distintas versiones que se conservan, podemos comenzar diciendo que, en general, poseen un argumento sintético (“breves ideas escénicas ‘en dos cuartillas’”<sup>166</sup>, decía Rivas Cherif de sus libretos), respondiendo a su concepto de lo que debía ser un ballet:

El ballet, cuya moderna expresión data de los bailes rusos de Diaguilef [...] supone en la brevedad de su composición, una acción dramática, o cómica, representada en pura pantomima bailable: un argumento, una historia contada con la plástica mímica, dinámicamente traducida en gestos y actitudes saltatorias [...].<sup>167</sup>

De las tres versiones conservadas, dos se encontraron entre los papeles de Rivas Cherif y fueron publicadas por Juan Aguilera y Manuel Aznar en el número 42 de *Cuadernos El Público*<sup>168</sup>:

a) Una de ellas, que a efectos de estudio hemos denominado “versión A”, estaba mecanografiada y es la más breve de las tres, aunque incluye, tras el texto que describe la obra en cinco párrafos o partes no numeradas (que nosotros señalaremos

---

<sup>160</sup> Magda Donato: “Hablando con Antonia Mercé ‘La Argentina’”, *Estampa*, I, 21, 22-5-1928, p. 21.

<sup>161</sup> *Ibíd.*

<sup>162</sup> A. Precioso: “Las grandes artistas...”, *Heraldo de Madrid*, 27-6-1928, p. 5.

<sup>163</sup> Nuria Menéndez: “Influencia del teatro musical en los orígenes de la danza española (1915-1939)”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 2-3 (1996-97), p. 281.

<sup>164</sup> B. Martínez del Fresno y N. Menéndez Sánchez: “Una visión de conjunto...”, p. 211.

<sup>165</sup> Véase el apartado 4 dentro del capítulo II de esta tesis doctoral.

<sup>166</sup> B. Martínez del Fresno y N. Menéndez Sánchez: “Una visión de conjunto...”, p. 211.

<sup>167</sup> Citado en: J. Aguilera Sastre y M. Aznar Soler: “Cipriano de Rivas Cherif. Retrato...”, p. 54.

<sup>168</sup> *Ibíd.*, pp. 57-58.

entre corchetes), una estructuración en once escenas con bailes y danzas denominada “Desarrollo”:

**[Versión A]**

**LA ROMERÍA DE LOS CORNUDOS (I)**

Ballet-pantomima en un acto de Federico García Lorca y Cipriano de Rivas Cherif.  
Música de Gustavo Pittaluga.

Personajes: Solita, la romancera (contralto); Sierra, Chivato, su marido; el sacristán; el tío Buenvino; Mozos y Mozas de Moclín y Romeros (maridos y esposas).

[1] El Cristo de Moclín tiene la virtud de conceder la maternidad a la mujer estéril. Aquella que vaya al bosque la víspera de la fiesta y vuelva la primera con una corona trenzada en flor de verbena de que adornar al Cristo milagroso, esa tendrá un hijo. Tal el Romance de Solita la Romancera.

[2] Llegan los romeros, tirando los maridos del ronzal de los burros en que vienen caballerías sus mujeres. Mozos y mozas los reciben con burlas y vayas de ritual. Sin esa especie de afrenta litúrgica, no se hace el milagro. Entre las romeras, Sierra, con su marido, Chivato. El Sacristán de la ermita corre tras ella en alborozado retozo, que Sierra comparte con rústica malicia. El tío Buenvino ofrece de beber a la compañía y todos se dan, con Sierra a hacer la hoguera.

[3] Los mozos de Moclín corren, según el rito establecido por la tradición, tras las casadas que salen al bosque en busca de verbena. Y el Sacristán persiguiendo a Sierra. En tanto vuelven, Buenvino echa otra ronda de lo añejo, y Chivato baila ante la hoguera por modo satírico, adornado con una piel de cabra, tocado de cuernecillos de arcaico simbolismo purgatorio.

[4] Sierra vuelve del bosque la primera, con la corona de verbena. El sacristán saca la imagen primitiva, dionisiaca en su bizantinismo, del Cristo de Moclín. Sierra tendrá un hijo.

[5] Bacanal final.

**DESARROLLO**

- I. Introducción y escena (Ante la ermita de Moclín).
- II. Romance de Solita la Romancera.
- III. Baile.
- IV. Escena (Llegan los Romeros).
- V. Baile del requiebro y la coquetería (Sierra y el Sacristán).
- VI. Nocturno (La hoguera).
- VII. Danza de las persecuciones.
- VIII. a) Escena (El Convite de Buenvino).  
b) Danza de Chivato.
- IX. Escena (Regreso del bosque).
- X. Danza de Sierra ante el Cristo.
- XI. Danza final.

b) La otra, manuscrita en el original, y que hemos llamado “versión B”, muestra una mayor elaboración y, si bien no contiene una estructuración en escenas, la descripción del texto de la obra se ha ordenado en cuatro partes numeradas y diferenciadas:

[Versión B]

**LA ROMERÍA DE LOS CORNUDOS (II)**

(La foire des cocus) de F. García Lorca, C. de Rivas Cherif y Gustavo Pittaluga.

-----

Personajes: Sierra, serrana; Solita, la romancera; Pirulo, el sacristán y campanero; Chivato, marido de Sierra; El tío Buenvino, ventero; Coro de casadas y mocitas; Sátiros de Guayabera.

-----

Ermita, fuente y posada en la sierra de Granada.

1

Escena de conjunto. Última hora de la tarde. El campanero tocando el esquilón de la ermita. A la puerta de la venta Solita la romancera, cantando el romance del Cristo de la Fuente de Moclín: “Las mujeres que no tienen hijos, lo logran al cabo, si vienen con su marido, y después de beber en la fuente, cogen a la luz de la luna, verbenas que ofrecer al Cristo. La primera que sale monte adelante, teje una corona al Cristo, y primero se la trae, esa tendrá un hijo. Para ello será menester que el marido, encienda una hoguera ante la ermita y baile alrededor, con un pellico sobre los hombros y una barba postiza de chivo”.

Baile de mozos y mozas del Moclín a la puerta de la venta, acompañado de la guitarra de Buenvino.

2

Ya llegan los romeros a la ermita. Las mozas y mozos del Moclín los reciben con burlas y vayas. En un burro, conducido del roncal por Chivato, llega Sierra su mujer en traje de fiesta. Todos los reciben con gran alborozo. El marido entra el burro en la posada. El sacristán se ofrece a la Sierra para acompañarla al bosque a buscar verbenas. Sierra, toda tímida se tapa la cara con el brazo. (Baile de requiebro y coquetería pudorosa).

3

Buenvino da de beber a la compañía. Mozos y mozas empiezan a echar leña para la hoguera. Los mozos empiezan a perseguir a las forasteras casadas y las mozas del Moclín a manifestarles sus celos. Las casadas beben en la fuente, la última de todas, Sierra, que sale luego corriendo con el sacristán seguida de las casadas y algunos mozos. Buenvino enciende la hoguera, que las mozas del Moclín atizan. Luego le pone a Chivato un pellico de cabrito y barba de chivo y danza en derredor, jaleado por las mozas a quienes persigue alternativamente. Luz de luna.

4

Entran corriendo Sierra y el sacristán, seguidos de las demás casadas y acompañamiento.

Todos se precipitan a la ermita, de donde sacan al Cristo (figura de Cristo endiabado, mezcla bárbara de sátiro apolíneo). Sierra le coloca al Cristo la corona de verbenas, y baila luego con el sacristán, mientras el marido le hace *el grotesco*. Bacanal. Buenvino toca la guitarra. La romancera canta. Todos bailan una danza satírica y flamenca.

FIN DEL MANUSCRITO<sup>169</sup>

---

<sup>169</sup> A continuación aparece publicado el “Romance de Fuente Viva”, que analizaremos en el apartado siguiente y que fue incluido por Rivas Cherif en el texto manuscrito que contiene la versión B del libreto. Véase: J. Aguilera Sastre y M. Aznar Soler: “Cipriano de Rivas Cherif. Retrato...”, pp. 57 y 58.

La tercera versión conservada, que hemos llamado “versión C”, fue publicada con la transcripción para piano de la partitura<sup>170</sup> y posteriormente fue reproducida por Gibson<sup>171</sup>. Es la más amplia de las tres, aparece traducida al francés y al inglés (aquí solo reproducimos la versión española) y no presenta estructuración alguna en escenas, sino una división en seis párrafos o partes no numeradas que señalamos nuevamente entre corchetes:

### [Versión C]

#### PERSONAJES

SIERRA, peregrina	EL SACRISTÁN
CHIVATO, su marido	LA VENTERA
SOLITA, la romancera (mezzo soprano)	EL TÍO BUENVINO, su marido

#### CUERPO DE BAILE

Peregrinas y peregrinos, vecinas y vecinos, mozas y mozos

#### ARGUMENTO

[1] El Cristo de Moclín tiene la virtud de conceder la fertilidad a las mujeres estériles, que, año tras año, acuden, por ferias a merecerla, tirando del ronzal de los burros sobre cuyas albardas van, monte arriba, caballeros, sus maridos. Alcanzada la altura de la Ermita, se adentran en el bosque dejando a sus hombres al calor de la hoguera ritual, y del vino. La primera en volver con una corona trenzada de flor de verbena de que adornar la imagen milagrosa, tendrá un hijo. Tal es la tradición.

[2] La escena representa la altura y esplanada [sic] de la Ermita. Al fondo, está la cortada que baja hasta el valle. A la izquierda, la venta. La luz es amarilla, de sol poniente.

[3] Al levantarse el telón, vecinos y mozos de los venidos a esperar a los romeros, escuchan, desde los lugares que eligieron para escrutar su llegada, la voz de SOLITA, la Romancera, que cuenta y pondera, cantando, el anual milagro. Cuando termina le dan, unos, la réplica en pasos de baile, hasta que otros, que observan al valle, anuncian la aparición de los peregrinos que, en efecto, entran, en tumulto para ser recibidos con burlas y veras por los presentes y los salidos de la venta a su llamada.

[4] El SACRISTÁN, que ha salido, a su vez, de la Ermita, se fija, pronto, en SIERRA, que, coqueta, juega a encelarlo. Peregrinos y vecinos buscan y cortan leña hasta prender el fuego a cuyo alrededor se sientan y se tienden los maridos, cortando queso, y pan y chorizo, del que traen en la alforja. Se ha hecho noche y, a la luz de la luna, los MOZOS, animados por el vecindario, emprenden la persecución de las peregrinas y desaparecen, con ellas, en el bosque. Sierra, con el SACRISTÁN. La VENTERA y BUENVINO echan ronda tras ronda del añojo al corro de maridos. Y CHIVATO, a quien la VENTERA ha adornado la frente de un par de cuernecillos alusivos, baila, coreado por los demás que, en rueda le siguen y le observan con burlas.

---

<sup>170</sup> Gustavo Pittaluga: *La romería de los cornudos. La foire aux cocus. The cuckold's fair*, Ballet en un acto, Argumento de Federico García Lorca y Cipriano [de] Rivas Cherif, Transcripción para piano, Madrid, Unión Musical Española, ©1960, [s. p.].

<sup>171</sup> I. Gibson: *Federico García Lorca...*, p. 250.

[5] Regresan los que fueron al bosque. SIERRA, con el SACRISTÁN, que la [sic] enlaza el talle, la corona de verbena en la mano, mostrándola con júbilo, el brazo en alto, la primera. Al frente de la procesión de las otras parejas, se acerca a la Ermita y la cuelga del clavo de llamar, en la puerta. SIERRA tendrá un hijo.

[6] CHIVATO, muy felicitado por todos, toma, ahora, del talle a su mujer, ya fértil, y todos bailan alegremente la DANZA FINAL, e inician el descenso, alumbrándose con teas prendidas.

Si en las tres versiones del libreto leemos detenidamente el contenido de cada una de las partes (que cuando no aparecen numeradas deliberadamente en el original –como ocurre en A y C– constituyen igualmente pequeñas entidades narrativas dentro del desarrollo de la trama) y lo contrastamos con las once escenas con bailes y danzas que siguen al texto de la versión A, descubrimos que existen claras correspondencias entre esa estructuración en once escenas por un lado, y la división del contenido del argumento de cada una de las versiones por otro. Esto significa que cada una de las once escenas se corresponde, generalmente, con una o varias partes del argumento de las distintas versiones, como se muestra en la siguiente tabla:

TABLA I<sup>172</sup>

PARTES DE LAS VERSIONES DEL LIBRETO	ESTRUCTURA EN ESCENAS CON BAILES Y DANZAS (“DESARROLLO”)										
	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI
<b>Versión A</b>	–	1	1	2	2	2	3	3	4	4	5
<b>Versión B</b>	1	1	1	2	2	3	3	3	4	4	4
<b>Versión C</b>	2	3	3	3	4	4	4	4	5	–	6

Correspondencias entre las partes de las tres versiones del libreto y la estructuración en once escenas con bailes y danzas incluida tras el texto de la versión A.

Como se observa en la Tabla I al comparar el esquema numérico resultante, no obstante las coincidencias de las distintas versiones con esa división en once escenas con bailes y danzas, existen diferencias estructurales entre los tres textos.

De esta forma, si bien es cierto que hay una gran similitud estructural entre las versiones A y B, si confrontamos las 5 partes del texto A con las 4 partes del texto B, en relación a las once escenas, encontramos tres diferencias notables: la señalada como escena I, “Introducción y escena (Ante la ermita de Moclín)”, se omite en el texto de la versión A (seguramente por su carácter más sucinto), pero se incluye al inicio de la versión B, proporcionando información –aunque escueta– sobre los

<sup>172</sup> Los números romanos se refieren a la estructuración en once escenas incluida a continuación de la versión A del libreto; los números arábigos, a las partes en las que se divide el texto de cada una de las versiones.

personajes y la iluminación; la escena VI, “Nocturno (La hoguera)”, que aparece al final de la segunda parte en la versión A, se encuentra en la versión B al comienzo de la tercera parte; y la escena XI, “Danza final”, que en la versión A se denomina “Bacanal final” y se concibe como una parte independiente que funciona como colofón y a modo de coda de toda la representación, se corresponde con la “Bacanal” incluida dentro de la cuarta y última parte del texto de la versión B.

Pero donde encontramos las mayores divergencias es en la versión C si la comparamos con las otras dos: la primera parte de C no se corresponde con escena alguna, sino que es un resumen del argumento del ballet, que en las versiones A y B se incluye como contenido del Romance que canta Solita la Romancera (escena II), pero que en C constituye una parte independiente colocada al principio; la escena I, “Introducción y escena (Ante la ermita de Moclín)”, que se omite en la versión A y aparece brevemente en la B, se concibe en la C como una gran acotación espaciotemporal a la que se dedica el segundo párrafo del texto; las escenas IV, “Llegan los Romeros”, y V, “Baile del requiebro y la coquetería (Sierra y el Sacristán)”, que pertenecen a la misma parte en las versiones A y B, y por tanto se conciben como algo unitario desde el punto de vista estructural, aparecen en C divididas y marcadas por la cesura que constituye el inicio de un nuevo párrafo; por último, pero no por ello menos importante, desaparece en C la penúltima escena, la X, titulada “Danza de Sierra ante el Cristo”, fundamental en las versiones A y B.

Frente a esta división de carácter más técnico, podemos realizar otra desde el punto de vista dramático, distribuyendo las once escenas en “prólogo, presentación, desarrollo, desenlace y coda”, y comparando la estructura resultante con cada una de las partes de las tres versiones del libreto:

TABLA II

PARTES DE LAS VERSIONES DEL LIBRETO	PRÓLOGO	PRESENTACIÓN	DESARROLLO		DESENLACE	CODA
	Escenas I-III	Escena IV	(a) Escenas V-VII	(b) Escena VIII	Escenas IX-X	Escena XI
<b>Versión A</b>	1	2 hasta “con su marido, Chivato”	El resto de la 2 + 3 hasta “persiguiendo a Sierra”	El resto de la 3	4	5
<b>Versión B</b>	1	2 hasta “el burro en la posada”	El resto de la 2 + 3 hasta “y algunos mozos”	El resto de la 3	4	—
<b>Versión C</b>	1+2 (acot.)	3	4	4	5 (solo la IX; la X se omite)	6

Correspondencias a nivel dramático entre las partes de las tres versiones del libreto y la estructuración en once escenas incluida tras el texto de la versión A.

Según se deduce de la Tabla II, la estructura dramática general es perfectamente aplicable a las diferentes versiones del libreto: prólogo (más acotación en C), presentación, desarrollo, desenlace y coda. Pero si bien se observa una gran similitud

en la manera en que se produce la relación de dicha estructura dramática con las partes en que se estructuran las versiones A y B, existe una visible diferencia con C, la cual creemos, sin embargo, que presenta una estructuración más lógica del texto dramático.

Esto se debe, en nuestra opinión, a dos factores principales: en primer lugar, a que el contenido del primer párrafo de la versión C (un resumen del argumento que funciona como prólogo), si bien se incluye en las versiones A y B formando parte del Romance que canta Solita y sirve de introducción, en la C aparece, más acertadamente, de forma independiente del Romance; en segundo lugar, a que frente a las versiones A y B, donde la escena del coqueteo –la V– iba inmediatamente después de la entrada de los romeros, en la versión C se produce una cesura en el texto que indica el inicio de un nuevo párrafo o parte, de forma que la escena V constituye aquí el principio del desarrollo de la trama, produciéndose una identificación entre la división técnica y la división dramática del texto. Además, vale la pena llamar la atención sobre el hecho de que en C ya no se habla de bacanal (escena X), lo cual sí ocurría en las versiones A y B.

Por lo que se refiere a las acotaciones escénicas, encontramos también diferencias evidentes. Así, al presentar a los personajes en la versión B, se especifica el nombre del Sacristán –“Pirulo”– y su labor como “campanero”, se dice que el tío Buenvino es “ventero” y, al contrario que en la versión A, donde se separan los “Mozos y Mozas de Moclín” de los “Romerros (maridos y esposas)”, se establece en la B una diferencia por sexos: “Coro de casadas y mocitas” y “Sátiros de Guayabera”. En la versión C, por su parte, se especifica que Sierra es una “peregrina”, se introduce el nuevo personaje de “la Ventera” y los personajes principales aparecen separados del “cuerpo de baile”, donde se mantiene la nomenclatura de “mozas y mozos” usada en la versión A, pero se añade “vecinas y vecinos” y se sustituye “romeros (maridos y esposas)” por “peregrinas y peregrinos”. En cuanto a la localización general de la trama, ésta solo se explicita previamente al texto en la versión B: “Ermita, fuente y posada en la sierra de Granada”.

Pasando a las acotaciones espaciotemporales, las diferencias entre las versiones son igualmente notables. Comenzando por las referencias espaciales, si bien en el esquema estructural en once escenas que sigue al texto A leemos que la escena I tiene lugar “Ante la ermita de Moclín” y que en la escena IX se produce el “Regreso del bosque”, en el texto A se alude únicamente al bosque (que también aparece en B y C), a donde van Sierra y el Sacristán, junto con las casadas y los mozos de Moclín en busca de flor de verbena, y de donde vuelve Sierra la primera con la corona de flores. En la versión B, más desarrollada que la A, las tres referencias recogidas en la acotación escénica previa al texto (ermita, fuente y posada –o venta–) son completadas a lo largo de las cuatro partes en que se estructura el libreto, y a ellas se añade el bosque<sup>173</sup>. Así, en la primera parte de B es “el esquilón de la ermita” el que toca el campanero –que es a la vez el Sacristán–, y “a la puerta de la venta” Solita

---

<sup>173</sup> En realidad, en la versión B el bosque solo aparece literalmente una vez, concretamente en la segunda parte; en la primera, aunque se está hablando del bosque, éste se sustituye por las palabras “monte adelante”.



canta su Romance y tiene lugar el “baile de mozos y mozas del Moclín”; en la segunda leemos que “llegan los romeros a la ermita”, que “el marido [de Sierra] entra el burro en la posada” y que “el sacristán se ofrece a la Sierra para acompañarla al bosque”; en la tercera parte aparece un nuevo elemento, la fuente de la que “las casadas beben”, completamente ausente en las versiones A y C; y en la cuarta se hace nuevamente referencia a la ermita, “de donde sacan al Cristo”. En la versión C, aparte de la mención en el prólogo de que los peregrinos se dirigen con sus burros “monte arriba”, y de la comentada presencia del bosque, hay que destacar que el segundo párrafo o parte, como ya hemos apuntado, funciona como una acotación espaciotemporal en la que, aunque a diferencia de la versión B no se nombra la fuente ni se dice que la acción ocurre en Granada, sí se dan más detalles sobre el lugar de la escena donde debe estar la ermita –en lo alto de una explanada– y la venta –a la izquierda–, con la novedad –al fondo– de una “cortada que baja hasta el valle” no citada en los otros textos. Por tanto, vemos que las versiones B y C, a diferencia de A, son ricas en referencias espaciales, facilitando su puesta en escena.

Por lo que respecta a las indicaciones temporales, en la versión A solo encontramos una de forma explícita en el primer párrafo o parte, pues el milagro del Cristo tiene lugar “la víspera de la fiesta”<sup>174</sup>; de forma indirecta, también el que se haga una hoguera (lo cual sucede en las tres versiones) sugiere que ya se ha ido la luz del sol. En la versión B se especifica en la primera parte que es la “última hora de la tarde” y que la flor de verbena se coge “a la luz de la luna”, lo que se repite al final de la tercera parte y nos indica que se ha hecho de noche. En la C, por primera vez se dice expresamente cómo debe ser la iluminación (en la acotación espaciotemporal de la segunda parte): “amarilla, de sol poniente”, lo que indica que la acción comienza al atardecer; además, sabemos que concluye por la noche, pues no solo leemos en la cuarta parte que “se ha hecho noche” y hay luz de luna –coincidiendo con la versión B–, sino que, al final de todo, los peregrinos inician el descenso “alumbrándose con teas prendidas”.

De esta manera, podemos decir que los tres textos se caracterizan por la unidad de espacio y tiempo: todo tiene lugar al aire libre, en torno a tres elementos principales (la ermita, la posada o venta y la fuente –esta última solo en B–) y de forma continua en el tiempo, entre el atardecer y la noche.

En cuanto a las relaciones entre los personajes, no varían en lo sustancial en los diversos textos. El primer personaje individual que aparece es Solita, cuyo premonitorio Romance funciona a la manera de resumen de la obra. A continuación, se desarrolla la acción central en torno al trío protagonista formado por Sierra, su marido Chivato y el Sacristán, quien implícitamente sabemos que se convierte en el amante de Sierra fuera de la escena. Precisamente, la salida al bosque de Sierra y el Sacristán, junto a las casadas y los mozos del pueblo, no solo dinamiza la acción, sino que constituye el único cambio realmente perceptible en ésta. Pero como lo que ocurre en el bosque no tiene lugar a la vista del público, la escena principal no cambia realmente, sino que es una continuación de lo anterior,

---

<sup>174</sup> Esta referencia alude directamente al “Romance de Fuente Viva”, en donde se nombran las “vísperas de San Juan” y del que hablaremos en el siguiente apartado.

destacando ahora el papel del tío Buenvino en torno a la hoguera (acompañado por su mujer la Ventera en la versión C) y el de Chivato, cuya danza con atributos caprinos supone uno de los momentos cruciales en la obra. El regreso a escena de los personajes ausentes y el triunfo de Sierra dan comienzo al desenlace de la representación, que concluye de forma diferente según los libretos: en A y B, con la exposición de la imagen del Cristo (sacada por el Sacristán en A y coronada por Sierra en B) y con una contundente “Bacanal final” en A, mientras que en B la “Bacanal” se incluye en la última parte del texto, donde cierra el baile el trío protagonista con “una danza satírica y flamenca”; en C, se elimina la escena del Cristo, se produce un acercamiento entre Sierra y Chivato en detrimento del Sacristán, y al final todos bailan una alegre “Danza final” en la que se suprime la bacanal.

Por lo que se refiere al movimiento y al gesto, y comenzando por la versión A, aunque se dice poco sobre movimiento, cabe resaltar lo siguiente: en la primera parte llegan los romeros y el Sacristán corre tras Sierra; en la tercera, los mozos de Moclán corren tras las casadas y el Sacristán persigue nuevamente a Sierra, y tiene lugar la danza caprina de Chivato ante la hoguera; en la cuarta, “Sierra vuelve del bosque” y “el Sacristán saca la imagen” del Cristo. Con respecto al gesto, la información en esta versión A se concentra en la segunda y tercera parte: los mozos y mozas reciben a los romeros “con burlas y vayas de ritual”, el Sacristán coquetea con Sierra (“corre tras ella en alborozado retozo, que Sierra comparte con rústica malicia”), el tío Buenvino ofrece de beber a la concurrencia y todos hacen con Sierra la hoguera ante la que danzará Chivato, gestos todos que se repiten en las versiones B y C del libreto y los cuales están relacionados con el aspecto ritual que se desprende del mismo. En general, observamos que los personajes individuales que otorgan más dinamismo a la escena son el trío formado por Chivato, Sierra y el Sacristán –sobre todo los dos últimos–, contrastando con Solita y el tío Buenvino, que son personajes más estáticos, y lo cual se repite en las distintas versiones –como veremos– aunque con matices.

Adentrándonos en la versión B, y en lo que concierne al movimiento y al gesto (de los que hablaremos por este orden), diremos que se nos proporciona un gran número de detalles ligados a la representación (no solo de los protagonistas sino también del cuerpo de baile) y a la simbología del ballet. En la primera parte, tras el Romance, se especifica que tiene lugar un “Baile de mozos y mozas del Moclán”, lo cual en la versión A se omite en el cuerpo del texto (queda reducido a la palabra “Baile” que da título a la escena III) aunque sí se incluye en la versión C. En la segunda parte se hace hincapié en la presencia del burro, sobre el que llega montada Sierra y el cual es conducido por Chivato. En la tercera, el tío Buenvino “danza en derredor” de Chivato y persigue a las mozas, lo cual dinamiza ligeramente a este personaje (como también se verá al hablar del gesto) con respecto a las versiones A y C. Y en la cuarta parte se da más importancia, tanto al trío protagonista (Sierra baila “con el sacristán, mientras el marido le hace *el grotesco*”) como a la labor del conjunto, pues todos sacan al Cristo (en A lo hacía solo el Sacristán) y “bailan una danza satírica y flamenca”.

En lo referente al gesto en esta versión B, se observa ya desde el principio gran precisión en las acciones, completando lo dicho sobre el movimiento e

introduciendo algunas novedades significativas. En la primera parte, el campanero (que es a la vez el Sacristán) toca el esquilón de la ermita, se deja constancia expresa (al igual que en C pero a diferencia de A) de que Solita canta el Romance, y el tío Buenvino acompaña con la guitarra el baile de mozos y mozas, lo cual solo sucede en esta versión. En la segunda parte se detalla aún más, en comparación con A y C, el gesto de coquetería de Sierra para con el sacristán, cuando ella “toda tímida se tapa la cara con el brazo”. En la tercera parte, las novedades frente a A y C son: que las mozas del Moclin manifiestan sus celos a los mozos cuando éstos empiezan a perseguir a las forasteras casadas, que estas últimas beben de la fuente –elemento ligado exclusivamente a B–, y que es aquí el tío Buenvino quien enciende la hoguera y pone a Chivato sus atributos caprinos. Por último, en la cuarta parte, sabemos ahora que “Sierra le coloca al Cristo la corona de verbena” (no se dice en A, mientras que en C toda la escena desaparece) y se da la particularidad, con respecto a las versiones A y C, de que el libreto concluye de forma circular, pues Buenvino vuelve a tocar la guitarra acompañando el baile –como en la primera parte– y la Romancera vuelve a cantar.

Por lo que respecta al movimiento en la versión C, se mantienen las entradas y salidas claves que encontrábamos en los otros textos: la entrada de los peregrinos (“en tumulto” en esta versión y primer verdadero signo de movimiento), y la salida al bosque y el regreso de éste de Sierra, el Sacristán, las peregrinas y los mozos. Sin embargo, desaparece el dinamismo del coqueteo entre Sierra y el Sacristán, y el de la persecución de los mozos tras las casadas, que sí encontrábamos en la versión A gracias a la repetición del verbo “correr”, aunque en la versión B era menos perceptible. De todos los bailes se hace hincapié en el de Chivato, quien baila coreado por los demás, que le siguen en rueda, una aportación novedosa con respecto a las otras versiones. Por último, el ritmo se va ralentizando progresivamente a partir del desenlace y, frente a las otras versiones, donde –tras el regreso del bosque– sacar la imagen de Cristo a escena y bailar ante ella transmitía una gran actividad, encontramos ahora un carácter más estático, tanto en la procesión de las parejas –al frente de la cual va Sierra– como en la Danza final, que ya no es una bacanal sino el comienzo del descenso y retorno a casa de los peregrinos.

En cuanto al gesto en la versión C, aunque se omiten algunos detalles que enriquecían la versión B y que no se incluían tampoco en la versión A (el campanero toca el esquilón de la ermita, Buenvino toca la guitarra, las mozas manifiestan sus celos a los mozos, las casadas beben de la fuente), sí se mantienen aquellos gestos importantes para el seguimiento de la trama, que también estaban presentes en A y B: los peregrinos son saludados con burlas, Sierra coquetea con el Sacristán (en C es ella quien lleva la iniciativa), y se bebe y se baila ante la hoguera. Pero lo realmente importante es que se otorga asimismo nueva información, en ocasiones muy precisa, facilitando una posible puesta en escena y potenciando el aspecto ritual y simbólico del libreto: se señala que la canción de Solita es escuchada por los vecinos y mozos del lugar que esperan a los romeros y que, tras el canto, “anuncian la aparición de los peregrinos”; los maridos, alrededor del fuego cortan “queso y pan y chorizo”; el tío Buenvino es ayudado por su mujer, la Ventera, y ambos “echan ronda tras ronda del añejo al corro de maridos” (como señala literalmente esta versión frente a las otras, que de forma más general se referían a dar de beber “a la compañía”); es la

Ventera también la que coloca sus atributos a Chivato (en la versión B lo hacía Buenvino), que es coreado mientras danza “por los demás que, en rueda le siguen y le observan con burlas”; tras el regreso del bosque, el Sacristán enlaza a Sierra por el tallo, quien lleva en la mano la corona de flor de verbena, mostrándola con júbilo, el brazo en alto (pues ha sido la primera en volver con ella), y quien la cuelga “del clavo de llamar, en la puerta [de la ermita]”; finalmente, todos felicitan a Chivato, que es quien toma ahora del tallo a su mujer.

Por último, vale la pena señalar otro tipo de información que aparece en los distintos libretos y que está ligada a la escenificación: la escueta referencia al vestido de Sierra en la versión B –“en traje de fiesta”–; las descripciones del vestuario de Chivato cuando danza (cuernecillos en A y C, piel de cabra o pellico de cabrito en A y B –respectivamente– y barba de Chivo en B); y la imagen del Cristo, “primitiva, dionisiaca en su bizantinismo” en A, y un “Cristo endiablado, mezcla bárbara de sátiro apolíneo” en B, lo cual coincide con las características que, según Marcelle Auclair, Lorca atribuyó al Cristo de Moclín en el siguiente comentario: “Mirándolo bien, se puede advertir, bajo la capa fina que lo cubre, las pezuñas y el vello enmarañado de un fauno”<sup>175</sup>.

A modo de conclusión podemos afirmar que, desde el punto de vista estructural, existe una gran similitud entre A y B, mientras que C es claramente distinta, aunque presenta una estructuración más lógica del texto dramático. Por otra parte, si bien en los tres textos hay unidad de espacio y tiempo, y las relaciones entre los personajes en general no varían, las versiones B y C –a diferencia de A– están más pensadas de cara a la representación, pues ofrecen más referencias espaciales y temporales, así como más detalles sobre el movimiento y el gesto. Con respecto a este último, hay que aclarar que en las tres versiones se repiten aquellos gestos imprescindibles en la trama y que están relacionados con el aspecto ritual y simbólico del libreto.

#### **2.1.4. El “Romance de Fuente Viva”: análisis, interpretación simbólica y filiación lorquiana**

El “Romance de Fuente Viva”, que aparece incluido en el texto manuscrito de Rivas Cherif que contiene la versión B del libreto de *La romería de los cornudos* (tras la cual fue publicado<sup>176</sup>), es fundamental. Por un lado –como se verá más adelante–, su primera estrofa, con variaciones, es cantada por uno de los personajes en la puesta en escena de 1933 (el “Romance de Solita” en la partitura del Ballet). Por otro, teniendo en cuenta que en el “Romance de Fuente Viva” está el germen del argumento, y existe una clara correspondencia entre su simbología y la de la obra de Lorca –como explicaremos–, es muy probable que éste sea su autor.

---

<sup>175</sup> Marcelle Auclair: *Enfances et mort de García Lorca*, Paris, Seuil, 1968, p. 323, citado en: I. Gibson: *Vida, pasión y muerte...*, p. 428. Aunque, como ya hemos señalado, no es seguro que Lorca estuviera alguna vez en la Romería de Moclín, su hermano Francisco García Lorca recuerda que “una tosca litografía del Cristo del Paño presidía el dormitorio que compartían él y Federico”. I. Gibson: *Vida, pasión y muerte...*, p. 427. La existencia de esa litografía es corroborada también por Isabel, la hermana de Lorca, en: A. Muñoz-Alonso López: “Los ballets de La Generación...”, p. 33.

<sup>176</sup> En: J. Aguilera Sastre y M. Aznar Soler: “Cipriano de Rivas Cherif. Retrato...”, p. 58.

## ROMANCE DE FUENTE VIVA

*Sube un camino a una fuente  
Monte del Moclín arriba;  
en la cruz de los caminos  
se alza la cruz de la ermita  
y en ella Nuestra Señor  
Cristo de la Serranía.  
El agua de su costado  
alimenta Fuente Viva  
¡Viva viva,  
quién de este agua bebería!*

-----

*Caminito de la fuente  
monte del Moclín arriba  
por vísperas de San Juan  
van como de romería  
mujeres con sus maridos  
a beber el agua fina  
y a coger flor de verbena  
al pie de la Fuente Viva  
¡Viva, viva,  
quién de este agua bebería!*

-----

*Aquella que la primera  
flor de verbena cogía  
y con ella una corona  
para Cristo entretejía,  
mientras el marido baila  
ante la hoguera votiva,  
mujer vientre bogaño estéril  
vuelve madre a Fuente Viva  
¡Viva, viva,  
quién de este agua bebería!*

La estructura del Romance consta de tres estrofas de diez versos octosílabos cada una, a excepción del penúltimo verso, que contiene cuatro sílabas. Los versos presentan rima asonante los pares, mientras que los impares quedan sueltos, como es habitual en esta combinación métrica. Característica de este Romance es la repetición de los dos últimos versos al final de cada estrofa: *¡Viva, viva, / quién de este agua bebería!*, que funcionan a modo de estribillo.

En cuanto al marco en el que se desarrolla la trama, tenemos como personajes a los romeros —mujeres y maridos— que van en romería, por “vísperas de San Juan” y “monte del Moclín arriba”, hasta el lugar donde hay una fuente y una ermita. El conflicto planteado es la superación de la infertilidad de las mujeres que allí acuden, si bien solo la que coja primero flor de verbena al pie de la fuente y haga con ella una corona para adornar al Cristo, podrá convertirse en madre. Pero el Romance acaba aquí, sin dar paso a la complicación y resolución del conflicto nombrado,

seguramente porque el Romance funciona como un resumen general de *La romería de los cornudos*, y su desarrollo y desenlace, mediante personajes concretos y sus acciones, tiene lugar en el libreto del ballet.

Por lo que se refiere a los recursos textuales utilizados, sin duda destaca el de la repetición, no solo de palabras o sintagmas (“cruz”, “Cristo”, “agua”, “flor de verbena”, “Fuente Viva” –este último en cada estrofa–), sino que aparece incluso una construcción paralela en los dos primeros versos de las dos primeras estrofas, siendo el segundo verso idéntico en ambas: *Sube un camino a una fuente / monte del Moclín arriba* (Estrofa I) y *Caminito de la fuente / monte del Moclín arriba* (Estrofa II).

Además, es importante resaltar el uso de un recurso extratextual que afecta a la localización temporal del Romance. Si bien el tema de fondo es la popular Romería de Moclín, que tiene lugar cada 5 de octubre, en el tercer verso de la tercera estrofa se dice que la acción transcurre en “vísperas de San Juan”, es decir, el 23 de junio, contradicción que se explica (al igual que las repeticiones textuales que hemos señalado) a través de la simbología y el significado del contenido del Romance, como iremos viendo.

El Romance presenta claramente una acumulación de símbolos ligados a la simbología popular, a medio camino entre lo religioso-cristiano y lo pagano, y la mayoría de los cuales aparecen ya en la primera estrofa y se repiten reiteradamente. Así ocurre con el agua –elemento omnipresente en el Romance–, que desde el principio se refiere tanto al agua que mana del costado de Cristo como a la de la fuente de la que beben las mujeres casadas, aunque en realidad es la misma, pues *El agua de su costado / alimenta Fuente Viva*, como se dice en la primera estrofa del Romance.

En la tradición judeocristiana, y en general en gran parte de las tradiciones del mundo, el agua simboliza el origen de la creación: es fuente de vida, pero también es símbolo de regeneración cristiana, pues el agua bautismal –agua viva que es gracia divina– purifica y conduce a un nuevo nacimiento<sup>177</sup>.

En cuanto al simbolismo derivado de la fuente de agua viva “es especialmente expresado por el manantial que surge en medio del jardín, al pie del Árbol de la Vida, en el centro del paraíso terrenal, dividiéndose luego en cuatro ríos que corren hacia las cuatro direcciones del espacio”<sup>178</sup>. Esa fuente “simboliza la fuerza vital del hombre y de todas las sustancias”<sup>179</sup> y suele compararse con la sangre y el agua que surge de la llaga del costado de Cristo<sup>180</sup>, según el Evangelio de San Juan: “Pero al llegar a Jesús, como lo vieron ya muerto, no le quebraron las piernas, sino que uno

---

<sup>177</sup> Cfr.: Jean Chevalier y Alain Gheerbrant: *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Editorial Herder, 1995, pp. 54 y 56.

<sup>178</sup> *Ibíd.*, p. 515.

<sup>179</sup> Juan Eduardo Cirlot: *Diccionario de símbolos*, Madrid, Ediciones Siruela, 1997, p. 216.

<sup>180</sup> Cfr.: J. Chevalier y A. Gheerbrant: *Diccionario...*, p. 515. Como veremos más adelante, la expresión “el agua de su costado” del “Romance de Fuente Viva”, es sustituida por “la sangre de su costado” en el “Romance de Solita” de la partitura del Ballet, lo cual deja muy claro la doble simbología comentada.

de los soldados le atravesó el costado con una lanza y al instante salió sangre y agua” (San Juan, 19, 33-34)<sup>181</sup>.

Esa simbología cristiana de la primera estrofa se ve reforzada por la doble presencia de la cruz: la de los caminos, dirigida hacia los cuatro puntos cardinales como el manantial de agua viva que surge –decíamos– en el jardín del Edén, al pie del Árbol de la vida; y cuya intersección marca la encrucijada, el punto central sagrado donde se alza la otra cruz, la de la ermita. Además, como símbolo ascensional que es<sup>182</sup>, subraya el peregrinaje “monte del Moclín arriba”, siguiendo el camino hasta la fuente y la ermita, donde se encuentra Cristo, el Salvador, cuya presencia y cuyo sacrificio en la Pasión quedan igualmente simbolizados en esa cruz.

Asimismo, la localización de la ermita en lo alto de un monte, recalcada por la construcción paralela de los dos primeros versos en la primera y segunda estrofa del Romance, puede interpretarse (según el simbolismo del monte o la montaña) como “el encuentro del cielo y la tierra, la morada de los dioses y el término de la ascensión humana”<sup>183</sup>; esto es, la “elevación interna o transposición espiritual de la idea de ascender”<sup>184</sup>, lo cual está relacionado con las etapas de la vida mística que refleja la literatura mística española<sup>185</sup>.

Pero más allá de la simbología cristiana, y concentrándonos de nuevo en el agua de la fuente, encontramos que la sacralización de los manantiales es universal, pues, como explican Jean Chevalier y Alain Gheerbrant:

Constituyen la boca del agua viva o del agua virgen. Por ellos tiene lugar la primera manifestación [...] de la materia cósmica fundamental, sin la cual no podrían estar asegurados la fecundación ni el crecimiento de las especies. El agua viva que ellos derraman, es, como la lluvia, la sangre divina, la semilla del cielo. Es un símbolo de la maternidad<sup>186</sup>.

No debe extrañar, después de lo dicho, que los cultos populares y los lugares de peregrinaje se concentren a menudo alrededor de fuentes y manantiales, determinando la construcción de templos y santuarios, de lo cual es un ejemplo la Romería de Moclín, según el Romance. Esto se debe a que la devoción popular siempre ha apreciado el valor sagrado y curativo de las aguas, si bien se ha visto contaminada con frecuencia por las supersticiones y las desviaciones paganas, como ha denunciado la Iglesia en varias ocasiones<sup>187</sup>. Así queda patente en el Romance,

---

<sup>181</sup> *Biblia de Jerusalén*, Bilbao, Desclée de Brouwer, 1989, p. 1538.

<sup>182</sup> A propósito, existe una adivinanza medieval germánica que “habla de un árbol cuyas raíces están en el infierno y cuyo vértice está en el trono de Dios”, englobando “el Mundo entre sus ramas, y este árbol es precisamente la cruz”. J. Chevalier y A. Gheerbrant: *Diccionario...*, p. 363.

<sup>183</sup> *Ibíd.*, p. 722.

<sup>184</sup> J. E. Cirlot: *Diccionario...*, p. 315.

<sup>185</sup> Por ejemplo, en *La Subida al Monte Carmelo* de San Juan de la Cruz. Ver: J. Chevalier y A. Gheerbrant: *Diccionario...*, p. 722.

<sup>186</sup> *Ibíd.*, p. 516.

<sup>187</sup> Véase: *Ibíd.*, p. 56.

donde el gesto ritual de beber de la Fuente Viva, condición indispensable para alcanzar la maternidad, contiene un significado que excede lo estrictamente religioso y está ligado a creencias de carácter popular y pagano.

De hecho, no es ocasional que se haga referencia a las “vísperas de San Juan” en la segunda estrofa del Romance, pues justo la noche del 23 al 24 de junio, según la creencia popular, se considera la noche mágica por excelencia, e idónea, por ejemplo, “para que las mujeres que desean quedarse embarazadas se impregnen de la humedad prodigiosa de la medianoche”<sup>188</sup>; o para recolectar hierbas que se cree tienen propiedades curativas y milagrosas, como la llamada significativamente “flor de agua”, que en muchos lugares de la Península –entre ellos Andalucía–, las chicas van a coger esa noche a una fuente<sup>189</sup>.

La que más nos interesa aquí, sin embargo, es la “flor de verbena”, a la cual se refiere directamente el Romance por ser la flor con la que las casadas infértiles deben hacer la corona para adornar al Cristo de Moclín. A propósito, es interesante resaltar que la verbena, que “forma parte del grupo de las llamadas ‘hierbas de San Juan’”<sup>190</sup> y a la que se le han atribuido numerosas propiedades mágicas o curativas<sup>191</sup>, ya era considerada planta sagrada por los antiguos celtas<sup>192</sup> y, “en Andalucía, en la época árabe durante la velada o verbena de San Juan, el consumo de esta hierba contribuía a la relajación de costumbres que imperaba durante la celebración de esa fiesta”<sup>193</sup>.

Por otra parte, y dado que en el Romance leemos que mientras la mujer teje la corona de flor de verbena, su marido “baila ante la hoguera votiva”, hay que destacar que en la víspera de San Juan proliferan hogueras por toda Europa, en torno a las cuales se danza, “y que representan el triunfo de la luz sobre la oscuridad, configurando una tradición que se remonta a los cultos solares anteriores al cristianismo”<sup>194</sup>.

Como vemos, queda claro que en el Romance se funden cristianismo y paganismo (al igual que ocurre en el último cuadro de *Yerma*<sup>195</sup>, que como hemos dicho se inspira en la Romería de Moclín), estando el elemento religioso más presente en la primera estrofa. En la segunda, donde se mencionan las “vísperas de San Juan”, el agua, a modo de hilo conductor, pierde parte de su cariz religioso (como manantial de vida, purificada por gracia divina mediante el bautismo: *El agua de su costado / alimenta Fuente Viva*) y adquiere tintes paganos al convertirse en “el

---

<sup>188</sup> Francisco J. Flores Arroyuelo: *Diccionario de supersticiones y creencias populares*, Madrid, Alianza Editorial, S. A., 2000, p. 264.

<sup>189</sup> Cfr.: *Ibid.*, p. 21.

<sup>190</sup> *Ibid.*, p. 291.

<sup>191</sup> Cfr.: *Diccionario Enciclopédico Salvat Alfa*, Barcelona, Salvat Editores, S. A., 1972, vol. 10, p. 3291.

<sup>192</sup> Ver: Aquilino Sánchez (dir. y ed.): *Gran Diccionario de uso del Español Actual*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, S. A., 2001, p. 2062.

<sup>193</sup> F. J. Flores Arroyuelo: *Diccionario...*, p. 291.

<sup>194</sup> *Ibid.*, p. 263.

<sup>195</sup> Cfr.: I.-M. Gil López: “Introducción”..., p. 16.



agua fina” de la fuente de la que beben las mujeres estériles, y a cuyos pies han de coger la mágica “flor de verbena” para convertirse en madres (*y a coger flor de verbena / al pie de la Fuente Viva*). Ese paganismo se acentúa en la tercera estrofa: donde encontramos un Cristo que ya no es dador de vida a través del agua, sino un Dios pagano que recibe ofrendas (la corona de flor de verbena<sup>196</sup>); donde tiene lugar el ritual del fuego mediante “la hoguera votiva”; y, lo más importante, donde el agua es símbolo de fecundidad y de fertilidad, como fértil es ya el vientre de la mujer, una nueva madre-tierra (*mujer vientre hogaño estéril / vuelve madre a Fuente Viva*).

Esta comparación entre la fertilidad de la tierra y la fertilidad de la mujer es frecuente en la obra de Lorca<sup>197</sup> y aparece muy bien reflejada en *Yerma*, donde también la virilidad fecundadora del agua es un símbolo de importancia capital a lo largo de toda la obra<sup>198</sup>. Así, por ejemplo, el personaje de Yerma afirma que “a fuerza de caer la lluvia sobre las piedras, éstas se ablandan y hacen crecer jaramagos [...] [que mueven] sus flores amarillas en el aire”<sup>199</sup>; o, cuando todavía alberga la esperanza de ser madre, piensa Yerma que su hijo ha de llegar “porque el agua da sal, la tierra fruta, y nuestro vientre guarda tiernos hijos, como la nube lleva dulce lluvia”<sup>200</sup>; y, ya más pesimista, se pregunta por qué el hijo no llega si todo en la naturaleza conduce a la fecundidad, pues ella ve “que los trigos apuntan, que las fuentes no cesan de dar agua y que paren las ovejas cientos de corderos, y las perras, y que parece que todo el campo puesto de pie me enseña sus crías tiernas”<sup>201</sup>. Incluso la mendiga “que estaba seca” –según Dolores la conjuradora– pare a sus dos criaturas en el río y las lava “con agua viva”<sup>202</sup>, como dice Yerma.

Por tanto, y enlazando con el “Romance de Fuente Viva”, podemos decir que el agua viva que ofrece el cristianismo a través del bautismo pasa a ser el agua como fuerza vital que mana de la tierra en forma de fuente o manantial (sacralizada por la religiosidad popular y a veces contaminada por la superstición), y la cual, en último término, se convierte en el agua fecundadora y dadora de vida, “el agua santa”<sup>203</sup> (como la llama irónicamente la Vieja en *Yerma*), que dan de beber los hombres a las mujeres en su misma boca y que funciona en base a leyes primigenias de la naturaleza, pues “así corre el mundo”<sup>204</sup>.

En conclusión, estas coincidencias que venimos observando entre la simbología del “Romance de Fuente Viva” y la de la obra de Lorca a través del ejemplo de

---

<sup>196</sup> Nótese el simbolismo de la acción de ofrecer la flor a Cristo como el cuerpo femenino se ofrece para ser fecundado.

<sup>197</sup> Véase: Manuel Antonio Arango: *Símbolos y simbología en la obra de Federico García Lorca*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1995, p. 172.

<sup>198</sup> Cfr.: I.-M. Gil López: “Introducción”..., pp. 23-26.

<sup>199</sup> F. García Lorca: *Yerma*..., p. 44.

<sup>200</sup> *Ibíd.*, p. 80.

<sup>201</sup> *Ibíd.*, p. 81.

<sup>202</sup> *Ibíd.*, p. 91.

<sup>203</sup> *Ibíd.*, p. 99.

<sup>204</sup> *Ibíd.*, p. 56.

*Yerma*, nos llevan a creer que esa idea primigenia de Federico, de la que seguramente partió *La romería de los cornudos*, la habría vertido en la escritura del Romance a partir del cual Rivas Cherif habría elaborado el libreto. Esto explicaría el 8,33% (bastante por debajo del resto de los autores) que hemos visto le correspondía a Lorca como autor del ballet. Y para apoyar esta teoría tenemos dos críticas publicadas por los periódicos *El Debate* y *La Libertad* tras el estreno de *La romería de los cornudos* en 1933, donde se dice que el Romance era de García Lorca<sup>205</sup>.

### 2.1.5. Problemática cronológica de las versiones A y B

Según Juan Aguilera y Manuel Aznar, la versión que hemos llamado B sería una segunda versión revisada de A que Rivas Cherif preparaba para su proyecto (al cual hicimos referencia en el apartado 1.1 de este capítulo) de formar con Gustavo Pittaluga una nueva compañía de Bailes Españoles en París en 1939<sup>206</sup>, y al que el director y dramaturgo se refiere en dos cartas dirigidas al compositor, el 6 y el 20 de junio de ese año. En la segunda de ellas, Rivas afirma que:

El defecto principal de cuanto entre nosotros se ha ensayado ahora en clase de “Ballets” estriba en que lo hacemos todo al “à peu-près”, fiando a la inspiración de los primeros bailarines o a las ideas vagas de unos y otros lo que tiene que ser obra precisa, determinada, y escrita con todo detalle del movimiento acoplado a cada compás y aún cada nota fundamental<sup>207</sup>.

Para corregir ese defecto, Rivas añade que en la revisión que ha hecho de *La Romería* ha procurado “señalar ya el carácter distintivo de cada baile” y envía a Pittaluga un “argumento detallado incluso con algunos avances de la coreografía”<sup>208</sup>, lo que explicaría para Aguilera y Aznar el mayor desarrollo de la versión B.

Sin embargo, nosotros proponemos como nueva hipótesis que las versiones A y B podrían ser cercanas en el tiempo: de 1927, cuando el libreto ya estaba concluido, como dijimos. Así, primero se escribiría una versión más desarrollada y literaria –la B–, siguiendo el Romance primigenio (recordemos que solo en B aparece la fuente de la que las casadas beben, tan presente en el Romance), y después se haría otra más resumida y efectiva desde el punto de vista práctico –la A–, pues ya contaban con la anterior, añadiendo la estructuración en once escenas con bailes y danzas a continuación del texto, trabajo que se realizaría con el compositor. De hecho, en la carta dirigida a Pittaluga el 6 de junio de 1939, Rivas se refiere a su manera de trabajar con los libretos en estos términos:

---

<sup>205</sup> [s. a.]: “Una despedida / Argentinita en El Calderón”, *El Debate*, 12-11-1933, p. 8; S. S.: “El Teatro / Calderón.- ‘La romería de los cornudos’, rito popular de Granada, recogido por García Lorca, con música de Gustavo Pittaluga.- Compañía de bailes españoles de La Argentinita”, *La Libertad*, 10-11-1933, p. 4.

<sup>206</sup> Cfr.: J. Aguilera Sastre y M. Aznar Soler: *Cipriano de Rivas Cherif...*, pp. 255n-256n.

<sup>207</sup> Carta de Cipriano de Rivas Cherif a Gustavo Pittaluga, Collonges, 20-6-1939, en: E. Casares Rodicio (recop.): “Correspondencia inédita...”, p. 180.

<sup>208</sup> *Ibíd.*

Yo le daba un argumento [a Antonia Mercé]. Una vez admitido se lo desmenuzaba escena por escena y, después, ateniéndome a mis posibilidades, o a lo que ella pedía, le apuntaba incluso la *clase* de movimientos que me parecía adecuada y hasta los pasos. Trabajando no con el bailarín, sino con el músico, es más fácil, aunque haya luego que corregir en los ensayos<sup>209</sup>.

Pero lo que realmente nos condujo a proponer una nueva cronología fue una carta de Rivas a Antonia Mercé del 26 de septiembre de 1927 y en la que leemos:

Habrás V. recibido ya también noticia [...] con la modificación de la escena de la hoguera –la cual, a fin de no cortar en ese trozo, correrá a cargo de V. y no del coro. Es decir, que V. *enciende* y *atiza*. Los cortes de las demás escenas a gusto de V. desde luego– (la cursiva es nuestra)<sup>210</sup>.

Precisamente, la escena de la hoguera (la VI en la estructuración en once escenas con bailes y danzas), que aparece al final de la segunda parte en la versión A y al comienzo de la tercera en la versión B, es una de las tres únicas diferencias estructurales que (como ya explicamos a partir de la Tabla I en el apartado 2.1.3 de este capítulo) existen entre ambas versiones a pesar de la gran similitud entre ellas.

Si leemos atentamente los libretos A y B, observamos que la escena de la hoguera es coral en B, pues, primeramente, “mozos y mozas empiezan a echar leña para la hoguera” y, como después tiene lugar la salida al bosque de Sierra, Chivato, las casadas y los mozos, la escena queda como cortada y es el tío Buenvino quien “*enciende* la hoguera, que las mozas del Moclin *atizan*” (la cursiva es nuestra), expresiones usadas en B que coinciden con la carta de Rivas.

Sin embargo, en la versión A, la escena de la hoguera se adelanta a la salida al bosque de los personajes y “todos se dan, *con Sierra* a hacer la hoguera” (la cursiva es nuestra), es decir, que en ella destaca la participación de la protagonista, que debía ser interpretada por Antonia Mercé, tal y como dice Rivas en su carta que ocurriría tras la modificación de la escena. Este mismo orden aparece también reflejado en la estructura en once escenas con bailes y danzas que aparece a continuación del texto A, donde al “Nocturno (La hoguera)” le sigue la “Danza de las persecuciones”, que hace referencia precisamente a la persecución de las casadas por los mozos y su internamiento en el bosque, una vez que el fuego ha sido encendido.

Por todo ello creemos que es posible invertir el orden de las versiones, resultando que la más desarrollada, la B, sería la primera y anterior a la modificación, la cual ya aparece recogida en A.

---

<sup>209</sup> Carta de Cipriano de Rivas Cherif a Gustavo Pittaluga, Collonges, 6-6-1939, en: E. Casares Rodicio (recop.): “Correspondencia inédita...”, pp. 179-180. Parte de esta carta también ha sido citada en: B. Martínez del Fresno y N. Menéndez Sánchez: “Una visión de conjunto...”, p. 205.

<sup>210</sup> Carta de Cipriano de Rivas Cherif a Antonia Mercé, Madrid, 26-9-[1927], n° 12969 del Epistolario de Antonia Mercé, conservado en el Institut del Teatre (Barcelona). Este fragmento ha sido también reproducido en: J. Aguilera Sastre y M. Aznar Soler: *Cipriano de Rivas Cherif...*, p. 145n.

Curiosamente, cuando el ballet se llevó a escena en 1933, Regino Sáinz de la Maza destacó en su crítica la participación de la Argentinita (que interpretaba el papel protagonista escrito en principio para la Argentina) en la “Danza de la hoguera”<sup>211</sup>, lo cual indica que la modificación de la escena señalada por Rivas Cherif fue la que perduró. De hecho, en la partitura orquestal que pensamos fue la que se interpretó al estrenarse el ballet en 1933 –y que analizaremos más adelante–, el sexto movimiento, titulado “Nocturno (La hoguera)”, antecede al llamado “Las persecuciones”.

Aún más, teniendo en cuenta las semejanzas estructurales que comparten A y B, a diferencia de C (como se ha visto en el análisis de las tres versiones), sería más lógico pensar que A y B fueran cercanas en el tiempo. Por no hablar de la relación de B con el “Romance de Fuente Viva”, el cual recordemos que fue incluido por Rivas Cherif en el texto manuscrito que contiene la versión B del libreto, única versión donde encontramos la fuente, tan presente en el Romance, y el cual pensamos podría ser el germen, en 1927, de la versión B (seguida de cerca de A y, más adelante en el tiempo, de C<sup>212</sup>) y del ballet en su conjunto.

Por último, volviendo a la posibilidad señalada por Aguilera y Aznar de que B fuera una versión revisada de A destinada a la nueva compañía de Bailes Españoles que se proyectaba en 1939, habría que preguntarse qué sentido tendría, una vez llevada a escena con éxito la versión C en 1933 (como demostraremos en el siguiente apartado que ocurrió), volver a una versión anterior para revisarla.

### 2.1.6. Identificación de la versión C con la puesta en escena del ballet en 1933

Al parecer, la que hemos llamado versión C del libreto sería, con toda probabilidad, la que se utilizó en el estreno del ballet en 1933. Así lo confirma, en primer lugar, el que dicha versión (con su traducción al francés y al inglés) fuera publicada con la transcripción para piano de *La romería de los cornudos*<sup>213</sup>, partitura que se corresponde –estructural y musicalmente– con la versión orquestal que creemos se interpretó en 1933 siguiendo la versión C, como veremos en el apartado dedicado a la música<sup>214</sup>.

---

<sup>211</sup> R[egino] Sáinz de la Maza: “La Música / ‘La romería de los cornudos’, en el Calderón”, *La Libertad*, 12-11-1933, p. 2.

<sup>212</sup> Sobre la datación de la versión C (que situamos en 1933, de cara a la puesta en escena) se hablará (debido a la estrecha vinculación entre libreto y partitura) en el apartado 2.2.2 de este capítulo, dedicado a la problemática de las distintas versiones musicales y sus diferencias estructurales.

<sup>213</sup> G. Pittaluga: *La romería de los cornudos. La foire aux cocus. The cuckold's fair*, Ballet en un acto, Argumento de Federico García Lorca y Cipriano [de] Rivas Cherif, Transcripción para piano, Madrid, Unión Musical Española, ©1960, [s. p.].

<sup>214</sup> Gustavo Pittaluga: *La romería de los cornudos*, Ballet en un acto, Madrid, Unión Musical Española, ©1963. La estructura de esta partitura orquestal no difiere prácticamente de la estructura de la transcripción para piano. Únicamente hay que señalar que la numeración de los movimientos varía (sin que esto llegue a alterar el orden de los mismos) y que el penúltimo movimiento se denomina en la partitura para orquesta “Escena” y en la transcripción para piano “Escena (El Milagro)”.

A propósito, es importante hacer constar que posteriormente el texto de esta versión fue reproducido por Gibson en uno de sus libros<sup>215</sup> y que, aunque él cita como fuente precisamente la partitura para piano, Juan Aguilera y Manuel Aznar afirman que Gibson, al reproducir dicho texto, lo habría tomado de “la nota explicativa del ballet reproducida en el programa de mano del estreno”<sup>216</sup>. Esto induciría a pensar que existe dicho programa de mano, pero Gibson no lo cita como fuente y, además, los mismos Aguilera y Aznar nos han confirmado la inexactitud de la afirmación realizada por ambos, pues la fuente usada por Gibson es la partitura para piano<sup>217</sup>. Más aún, podemos también deducir que el programa de mano del estreno del ballet era diferente del texto de esta versión C –reproducida por Gibson–, siguiendo las críticas de *La Época*<sup>218</sup>, *La Libertad*<sup>219</sup> y *El Sol*<sup>220</sup>, que hablan de una “luz griega” que aparecía en dicho programa y la cual no encontramos en el texto de la versión C.

Pero aunque esta versión no se corresponda directamente con el programa de mano del estreno del ballet en 1933, existen otros elementos, corroborados por la crítica, que nos permiten afirmar que este texto fue el que se llevó a escena en el treinta y tres, y no los correspondientes a las versiones A y B.

Así ocurre con la aparición del nuevo personaje de “la Ventera”, que no se incluye en los otros dos textos y cuya presencia en el ballet fue ratificada en la prensa: Salvador Bacarisse, en *LM*<sup>221</sup>, se refiere expresamente a este personaje y lo identifica con la bailarina que lo encarnó, la Malena<sup>222</sup>, cuya actuación es elogiada también por Adolfo Salazar en *El Sol*<sup>223</sup> y por los críticos del *Heraldo de Madrid*<sup>224</sup> y de *La Libertad*<sup>225</sup>.

---

<sup>215</sup> I. Gibson: Federico García Lorca..., p. 250.

<sup>216</sup> J. Aguilera Sastre y M. Aznar Soler: *Cipriano de Rivas Cherif*..., p. 255n

<sup>217</sup> Queremos agradecer expresamente a Juan Aguilera Sastre y a Manuel Aznar Soler su amabilidad y colaboración a la hora de esclarecer este dato.

<sup>218</sup> “[...] a ‘la luna de junio’, con resplandor de luz griega [...]”. V[íctor] E[spinós]: “En el Calderón / Nueva exhibición de la Argentinita”, *La Época*, 11-11-1933.

<sup>219</sup> “Ciertamente acierta Rivas Cherif cuando dice en el argumento: ‘La fiesta tiene a la luna de Junio un resplandor de luz griega’”. S. S.: “El Teatro / Calderón.- ‘La romería...’”, *La Libertad*, 10-11-1933, p. 4.

<sup>220</sup> “[...] todo es claro, luminoso y se mueve, si no a la luz de la luna griega, como dice el programa, bajo la diamantina claridad de una tarde andaluza”. [Adolfo] S[alazar]: “El Teatro / Calderón / Bailes españoles: ‘La romería de los cornudos’”, *El Sol*, 10-11-1933, [p. 8].

<sup>221</sup> “Con Argentinita colaboraron eficazmente su hermana Pilar, Rafael Ortega –espléndido ‘Chivato’–, la Malena –gran actriz en la ‘ventera’– y el resto de la compañía”. S. Bacarisse: “La romería...”, *LM*, 10-11-1933, p. 6.

<sup>222</sup> Nos referimos a Magdalena Seda Loreto (Jerez de la Frontera, 1877 - Sevilla, 1956), perteneciente a una familia gitana de reconocida tradición flamenca. Véase: Ángel Álvarez Caballero: *El baile flamenco*, Madrid, Alianza Editorial, [1998], pp. 119-124.

<sup>223</sup> [A.] S[alazar]: “El Teatro / Calderón / Bailes...”, *El Sol*, 10-11-1933, [p. 8].

<sup>224</sup> E. R. de la S.: “La Argentinita, en el Calderón”, *Heraldo de Madrid*, 10-11-1933, p. 4.

<sup>225</sup> S. S.: “El Teatro / Calderón.- ‘La romería...’”, *La Libertad*, 10-11-1933, p. 4.

Igualmente, encontramos por primera vez en C una acotación que habla sobre la iluminación (en la segunda parte del texto), y sabemos, gracias a la crítica de Víctor Espinós (quien habla de “dos reflectores blancos horizontales y bajos, por toda luminotecnia”<sup>226</sup>) que ése fue un aspecto importante en la representación.

Además, en C, Chivato lleva a cabo su danza siendo –literalmente– “coreado por los demás que, en rueda le siguen”, lo cual coincide con la “danza en círculo” de la que habla Espinós<sup>227</sup>.

Y por último, el que este texto fuera llevado a escena en 1933 lo confirman también las estrechas relaciones existentes entre esta versión C y la estructura de la partitura orquestal que, como hemos dicho, se corresponde –en nuestra opinión– con la música del estreno del ballet en 1933.

Para explicar la vinculación entre C y esta partitura orquestal, hay que empezar diciendo que, en líneas generales, los nombres de los diez movimientos de la partitura coinciden con los de las once escenas con bailes y danzas que bajo el nombre de “Desarrollo” se incluyen a continuación del texto de la versión A, y que a su vez encuentran correspondencias, como hemos dicho, con el contenido de las tres versiones del libreto. Sin embargo, como veremos a continuación, algunas de las diferencias que existen entre los movimientos de la partitura y las escenas del desarrollo ponen de manifiesto que la estructura de dicha partitura está más cerca de la versión C que de las otras versiones del libreto:

#### Movimientos de la partitura<sup>228</sup>    Escenas del Desarrollo

I. Introducción y escena.	I. Introducción y escena (Ante la ermita de Moclín).
II. Romance de Solita.	II. Romance de Solita la Romancera.
III. Escena.	III. Baile.
IV. Entrada de los peregrinos.	IV. Escena (Llegan los Romeros).
V. Baile de Sierra y el Sacristán.	V. Baile del requiebro y la coquetería (Sierra y el Sacristán).
VI. Nocturno (La hoguera).	VI. Nocturno (La hoguera).
VII. Las persecuciones.	VII. Danza de las persecuciones.
VIII. a) Escena.	VIII. a) Escena (El Convite de Buenvino).
b) Danza de Chivato.	b) Danza de Chivato.
IX. Escena.	IX. Escena (Regreso del bosque).
X. Danza final.	X. Danza de Sierra ante el Cristo.
	XI. Danza final.

<sup>226</sup> V. E[spinós]: “En el Calderón...”, *La Época*, 11-11-1933.

<sup>227</sup> *Ibíd.*

<sup>228</sup> Hay que advertir que los números romanos que aparecen a continuación no se corresponden completamente con los que aparecen en la partitura orquestal, pues existe un error en ella a partir del “Nocturno (La hoguera)”, que sería el número VI. Este movimiento, sin embargo, es nuevamente señalado en la partitura con el número V, número que correspondería únicamente al movimiento anterior (“Baile de Sierra y el Sacristán”), con lo que a partir de ahí la relación numérica se rompe y el último movimiento (“Danza final”) aparece en la partitura con el número IX, cuando en realidad le correspondería el X. Nosotros hemos preferido corregirlo en el esquema que mostramos, pero advertimos igualmente de la no correspondencia con la versión impresa.

En primer lugar, debemos resaltar que la escena III ya no se denomina en la partitura “Baile” sino “Escena”, seguramente porque, si en las versiones A y B queda claro que hay un baile de conjunto (en la versión B leemos: “Baile de mozos y mozas del Moclín [...]”), en la versión C se especifica que, “cuando termina [el canto de Solita] le dan, unos, la réplica en pasos de baile, hasta que otros, que observan al valle, anuncian la aparición de los peregrinos [...]”, por lo que la palabra “Escena” resulta más adecuada en la partitura.

En segundo lugar, la escena IV lleva por título en la partitura “Entrada de los peregrinos”, en vez de “Escena (Llegan los Romeros)”, sin duda porque en la versión C se utiliza la palabra “peregrino” en vez de “romero” para denominar al grupo de personas que llega a Moclín<sup>229</sup>.

En tercer lugar, la escena VIIa pierde el añadido “El Convite de Buenvino”, seguramente por la aparición en la versión C del nuevo personaje de la Ventera, que realiza la acción de ofrecer vino junto a él y acaba así con la exclusividad de dicha acción por parte del personaje masculino mencionado.

Y por último, hallamos una diferencia sustancial, puesto que se suprime, tanto en la partitura como en la versión C, la escena de la “Danza de Sierra ante el Cristo” (que aparece en penúltimo lugar en el desarrollo en once escenas que sigue al texto A), quedando la partitura reducida a diez movimientos.

A todo lo dicho hay que sumar algo que ya observamos en el análisis comparativo de las tres versiones del libreto, esto es, que C muestra una estructuración más lógica del texto dramático y ofrece referencias y detalles que facilitan su puesta en escena. Si bien esto último también ocurría en la versión B, llama la atención que en C esos detalles sirven para potenciar el aspecto tradicional, ritual y simbólico del libreto, como se destacará en el apartado siguiente y como sentencia la conclusión de la primera parte de la versión C al decir que “tal es la tradición”.

### **2.1.7. Un libreto ritual y simbólico. Hacia la construcción de un espectáculo de vanguardias a través de lo paródico**

Dejando a un lado las diferencias existentes entre las tres versiones, todas ellas tienen en común el dar lugar a un libreto de carácter ritual y simbólico mediante una acumulación de símbolos (al igual que ocurre en el “Romance de Fuente Viva”) relacionados con las creencias populares y a medio camino entre lo religioso-cristiano y lo pagano, como afirmaba el crítico de *La Libertad* en 1933, al considerar

---

<sup>229</sup> La razón de este cambio podría deberse a una cuestión eminentemente práctica y de simplificación de cara a la puesta en escena del ballet en el extranjero, pues la palabra “peregrino” es más comprensible y fácil de traducir a otras lenguas que “romero”. De hecho, la compañía de Encarnación López llegó a presentar en 1934 en París (como dijimos al comienzo del capítulo) la versión escénica de *La romería de los cornudos* que había estrenado en Madrid en 1933, y a la cual está estrechamente ligada, como estamos viendo, esta versión C del libreto.

el argumento del ballet como una “extraña supervivencia en que lo pagano y lo religioso se funden con un sentido bárbaro y primitivo”<sup>230</sup>.

Ya desde el inicio, los nombres de algunos personajes principales son de por sí simbólicos: “Sierra” hace referencia al monte (citado en el “Romance de Fuente Viva” y en las versiones B y C del ballet) donde se encuentra la ermita y el “Cristo de la Serranía” –según el Romance– y a donde se dirige la comitiva de la romería<sup>231</sup>; su marido responde al nombre de “Chivato”, es decir, la cría macho de la cabra, también llamada chivo, aludiendo a su futura condición de cornudo; y “el tío Buenvino” deja claro con su nombre que lo que da de beber es vino, así como su relación con el dios pagano Dionisos.

Por lo que respecta a los símbolos propiamente dichos, si bien algunos de los que aparecen en el “Romance de Fuente Viva” desaparecen en las tres versiones del libreto (cruz, agua), otros se mantienen en las tres (flor de verbena, corona, hoguera) o en alguna de ellas, como ocurre con el monte, que aparece en las versiones B y C pero no en la A, o la fuente y el gesto de las casadas de beber de ésta, que solo tienen lugar en la versión B<sup>232</sup>. De igual forma, se añaden también nuevos símbolos: bosque en las tres versiones, cuernecillos en A y C (y sus añadidos o variantes –piel de cabra en A o pellico de cabrito en B, y barba de chivo en B–), luna en B y C, y vino solo en C.

En cuanto a los símbolos que se añaden en las diferentes versiones del libreto con respecto al “Romance de Fuente Viva”, es importante destacar que están ligados a una serie de gestos rituales fundamentales que se repiten en los tres textos y que sirven para ampliar el significado simbólico que hemos expuesto al hablar del Romance. No en vano, todos ellos forman parte del desarrollo y desenlace del ballet, el cual, como ya se ha dicho, viene a ser una prolongación y resolución del conflicto planteado en el “Romance de Fuente Viva”.

Así, en el libreto se desvela que Sierra, después de salir al bosque a la luz de la luna, mientras su marido Chivato baila con sus atributos caprinos ante la hoguera y los demás maridos beben, es la primera que logra finalmente coger flor de verbena y tejer una corona para adornar al Cristo, y por tanto será ella la que alcance la maternidad.

Comenzando por el bosque (elemento simbólico esencial que no aparecía en el Romance, y donde se adentran Sierra y el Sacristán junto con las casadas y los mozos de Moclín en busca de verbena), hay que decir que ya entre los antiguos tenía un carácter sagrado y simbolizaba la morada misteriosa de Dios. En general, se le considera “un centro de vida, una reserva de frescor, de agua y calor asociados, como una especie de matriz”<sup>233</sup>, por lo que es símbolo maternal y femenino, y

---

<sup>230</sup> R. Sáinz de la Maza: “La Música...”, *La Libertad*, 12-11-1933, p. 2.

<sup>231</sup> El hecho de que en la versión B se otorgue a Sierra el adjetivo “serrana” no deja duda al respecto.

<sup>232</sup> Recordemos que esto último es de gran importancia porque pone en relación directa esa versión con el “Romance de Fuente Viva”, lo cual vendría a refrendar nuestra hipótesis de que la versión B sería la primera de todas, y el Romance el verdadero origen de todo el ballet.

<sup>233</sup> J. Chevalier y A. Gheerbrant: *Diccionario...*, p. 195.



fuente de regeneración; más aún, el bosque, “como lugar donde florece abundante la vida vegetal, no dominada ni cultivada, y que oculta la luz del sol, resulta potencia contrapuesta a la de éste y símbolo de la tierra”<sup>234</sup>. Y precisamente el “milagro” de la fertilidad de Sierra tiene lugar en el bosque y fuera de la escena, lo que potencia su carácter misterioso y sagrado; además, como el bosque, el vientre de Sierra se vuelve fértil y se convierte en una nueva madre-tierra, como señalamos al analizar el “Romance de Fuente Viva”.

Respecto a la corona, aunque está presente en el Romance, su simbolismo todavía no ha sido explicado porque su importancia se pone de manifiesto realmente en el libreto<sup>235</sup>: en la versión B, se dice explícitamente que “Sierra le coloca al Cristo la corona de verbenas”, mientras que en C esto se omite al desaparecer la escena con el Cristo, pero se nos dice en cambio que Sierra regresa con “la corona de verbenas en la mano, mostrándola con júbilo, el brazo en alto, la primera [...] y la cuelga del clavo de llamar, en la puerta [de la ermita]”. Generalmente, al hallarse no solo en la parte superior del cuerpo sino superarla, la corona simboliza “la propia idea de superación” y “es el signo visible de un logro, de un coronamiento”<sup>236</sup>; no acaso la portaba el “atleta victorioso en los juegos y combates del estadio”<sup>237</sup>. De igual forma, en nuestro ballet la corona representa el triunfo de Sierra, que vuelve la primera del bosque con ella, y por tanto victoriosa y fértil; es decir, que la corona marca aquí, como corresponde a su simbología, “el carácter trascendente de un evento”, a la vez que simboliza “una dignidad, un poder [...] el acceso a un rango” (el de ser madre en este caso) y es la “recompensa de una prueba [...], una promesa de vida inmortal”<sup>238</sup>, al igual que la vida de Sierra tendrá continuación en el hijo que espera.

Por otro lado, la palabra corona está originalmente próxima a la palabra cuerno, que tiene “etimológicamente las mismas letras (KRN) que corona, en griego (en latín: *cornu*, *corona*)”<sup>239</sup>, y ambos –corona y cuernos– están “elevados por encima de la cabeza y son la insignia del poder y de la luz”<sup>240</sup>. De esta manera, descubrimos que si en Sierra se produce un triunfo, un “coronamiento” verdadero –el logro de ser madre–, en el caso de Chivato (que “baila ante la hoguera por modo satírico, [...] tocado de cuernecillos de arcaico simbolismo purgatorio” según A, mientras es “coreado por los demás que, en rueda le siguen y le observan con burlas” según C) tiene lugar un coronamiento grotesco que alude a su triste condición de cornudo.

---

<sup>234</sup> J. E. Cirlot: *Diccionario...*, p. 112.

<sup>235</sup> Aunque en el apartado dedicado al “Romance de Fuente Viva” sí se ha hablado de la flor de verbenas con la que se teje la corona (por la relación de la verbenas con la noche de San Juan, a la que se refiere el Romance), no nos hemos ocupado de la corona como símbolo en sí mismo.

<sup>236</sup> J. E. Cirlot: *Diccionario...*, p. 151.

<sup>237</sup> J. Chevalier y A. Gheerbrant: *Diccionario...*, p. 349.

<sup>238</sup> *Ibid.*, p. 347.

<sup>239</sup> J. E. Cirlot: *Diccionario...*, p. 164.

<sup>240</sup> J. Chevalier y A. Gheerbrant: *Diccionario...*, p. 347. De hecho, “la corona estuvo antiguamente ornada con puntas que representaban –como los cuernos– rayos de luz”, lo cual “puede ser también el sentido simbólico de la corona crística”. *Ibid.*

Enlazando con lo anterior, diremos que la “hoguera votiva” del Romance ante la que baila el marido, mientras la mujer teje la corona de flor de verbena, se concreta en el ballet en la “hoguera ritual” (como leemos en C, donde también se usa la palabra “fuego”) ante la que danza Chivato adornado con diversos atributos dependiendo de las versiones (cuernecillos, piel de cabra, o pellico de cabrito y barba de chivo). A propósito, hay que decir que en las tradiciones primitivas los cuernos implican ideas de poder y fuerza<sup>241</sup> (“en hebreo *queren* significa a la vez cuerno y poder, fuerza; lo mismo en sánscrito *srnga* y en latín *cornu*”) y son también, por su función natural, “un símbolo de la potencia viril” e “imagen del arma poderosa (en argot italiano, el pene se llama *cornu*)”<sup>242</sup>. Asimismo, el pelo puede ser símbolo de virilidad si se encuentra solo en una parte del cuerpo, o “maléfico si todo el cuerpo está cubierto de él (como es el caso del dios Pan)”<sup>243</sup> y “se vuelve entonces imagen de la lubricidad”<sup>244</sup>.

Como vemos, estos atributos que lleva Chivato lo asemejan a la imagen del cabrón o macho cabrío “que simboliza la fuerza de impulso vital”<sup>245</sup> y que en la imaginería cristiana representa a Satán presidiendo el sabbat o aquelarre<sup>246</sup>. De hecho, así pareció entenderlo Adolfo Salazar, a juzgar por su crítica tras la puesta en escena del ballet en 1933, en la que, hablando de la escenografía (que está plagada de los atributos nombrados) decía que “se canta un himno plástico al gran buco [cabrón, macho de la cabra] de los ñañigos, el gigantesco chivo en la cruz de San Andrés, que preside todos los ritos del ‘vudú’”<sup>247</sup>.

Por tanto, y teniendo en cuenta lo dicho, resulta ridículo y grotesco que esos atributos los lleve Chivato, el marido cornudo que, lejos de demostrar su fuerza, poder y virilidad, consiente el adulterio de su mujer, coincidiendo con otra de las acepciones de la palabra “cabrón”.

Es interesante destacar también que la salida al bosque de los personajes, la búsqueda de flor de verbena que ofrecer al Cristo y la danza de Chivato ante la hoguera, tienen lugar a la luz de la luna, como leemos en las versiones B y C del libreto. La luna, al atravesar fases diferentes y cambiar de forma, simboliza el principio femenino así como la periodicidad, la renovación y la transformación<sup>248</sup>; además, como “productora de agua, es fuente y símbolo de fecundidad”<sup>249</sup>. Por ello,

<sup>241</sup> Cfr.: J. E. Cirlot: *Diccionario...*, p. 164.

<sup>242</sup> J. Chevalier y A. Gheerbrant: *Diccionario...*, pp. 388-389.

<sup>243</sup> *Ibid.*, p. 810.

<sup>244</sup> *Ibid.*, p. 224.

<sup>245</sup> *Ibid.*, p. 225.

<sup>246</sup> Cfr.: *Ibid.*, p. 223.

<sup>247</sup> [A.] S[alazar]: “El Teatro / Calderón / Bailes...”, *El Sol*, 10-11-1933, [p. 8]. La referencia de Salazar a la cruz de San Andrés la encontramos en la interpretación que Cirlot hace de la simbología del monte: “El sentido místico de la cima proviene también de que es el punto de unión del cielo y la tierra, centro por el cual pasa el eje del mundo [...] el punto de intersección de la gigantesca cruz de San Andrés que expresa la relación de los mundos”. J. E. Cirlot: *Diccionario...*, p. 316.

<sup>248</sup> Cfr.: J. Chevalier y A. Gheerbrant: *Diccionario...*, p. 658.

<sup>249</sup> *Ibid.*, p. 659.

no es casual que todo el ritual que rodea la “transformación” de Sierra en futura madre se produzca a la luz de la luna y bajo su poder fecundador.

Por último, tenemos el vino, la bebida que el tío Buenvino ofrece a los presentes y que solo se especifica como tal en la versión C, aunque se presupone en las otras dos debido al nombre del personaje y a que en la versión A se nombra “lo añejo”, sin olvidar que tanto A como B concluyen con una bacanal. Desde el punto de vista simbólico, el gesto ritual de beber el agua de la fuente, presente en el “Romance de Fuente Viva”, encuentra su contrapartida en el ballet en el gesto de beber el vino que brinda Buenvino, al que sigue la danza de Chivato ante la hoguera, a la vez que Sierra es fecundada en el bosque. En este sentido, el vino significa, por un lado, la sangre y el sacrificio; por otro, la juventud y la vida eterna<sup>250</sup>, lo cual podría interpretarse como el sacrificio que lleva a cabo Chivato al convertirse en cornudo para que Sierra se perpetúe en el hijo que ha de concebir.

Por otra parte, cabe resaltar que Buenvino, al echar “ronda tras ronda del añejo al corro de maridos” como se lee en C, se comporta a la manera del dios pagano Dionisos, “dios de la vegetación, de la vid, del vino, señor de la fecundidad animal y humana”<sup>251</sup>, que embriaga con vino a sus fieles<sup>252</sup>. Aún más, al igual que el macho cabrío es una de las víctimas elegidas para los sacrificios a Dionisos<sup>253</sup> e interviene frecuentemente en su leyenda y culto<sup>254</sup>, encontramos a Chivato, que danza revestido de los atributos de dicho animal, los cuales le coloca el mismo Buenvino en la versión B.

Esta simbología pagana que venimos comentando, y cuyo significado está relacionado con la maternidad, la fecundidad, la sexualidad y los mitos dionisiacos, se funde con la cristiana y enlaza con el “Romance de Fuente Viva” a través del “Romance de Solita”, que se corresponde musicalmente con el segundo movimiento de la partitura del Ballet, y cuyo texto (cantado por el personaje que da nombre al Romance) reproduce solo la primera estrofa del “Romance de Fuente Viva”, aunque con cambios:

#### Romance de Fuente Viva (1ª estrofa)

*Sube un camino a una fuente  
monte del Moclin arriba;  
en la cruz de los caminos  
se alza la cruz de la ermita  
y en ella nuestro Señor*

#### Romance de Solita

Ay.  
*Sube un camino a una fuente  
Monte del Moclin arriba  
En la cruz de los caminos  
se alza la cruz de la ermita  
Y en ella nuestro Señor*

---

<sup>250</sup> Cfr.: J. E. Cirlot: *Diccionario...*, p. 467.

<sup>251</sup> J. Chevalier y A. Gheerbrant: *Diccionario...*, p. 420.

<sup>252</sup> Cfr.: *Ibid.*, p. 1074.

<sup>253</sup> Cfr.: *Ibid.*, p. 420.

<sup>254</sup> Según la leyenda tebana, Dionisos fue transformado en cabritillo por su padre Zeus para ocultarlo de la cólera de Hera, ya que el niño no era hijo suyo sino de Sémele. Además, en las orgías dionisiacas las Bacantes desgarraban el cabritillo, siendo la piel de chivo su atavío habitual. Ver: J. Chevalier y A. Gheerbrant: *Diccionario...*, p. 394.

*Cristo de la serranía.  
El agua de su costado  
alimenta Fuente Viva.  
¡Viva, viva,  
quién de esta agua bebería!*

*Cristo de la serranía  
la sangre de su costado  
alimenta, Ay, fuente viva.  
Ay.*

De esta manera, observamos que la expresión “el agua de su costado”, referida a Cristo y presente en el “Romance de Fuente Viva”, se sustituye en el “Romance de Solita” por “la sangre de su costado”<sup>255</sup>, lo cual refuerza el sentido cristiano del sacrificio (remarcado por la doble mención de la cruz en ambos Romances, pero ausente en los tres textos del libreto) y crea una identificación con el elemento pagano y dionisiaco del vino. Este último, asociado a la sangre, no solo representa, por tanto, el sacrificio pagano que realiza Chivato (convertido en la propia víctima), sino también el sacrificio de Cristo, simbología religiosa que se subraya en el “Romance de Solita” al identificar la sangre que mana del costado de Jesús con el agua que alimenta la fuente de agua viva (*la sangre de su costado / alimenta, Ay, fuente viva*). Además, el Cristo del “Romance de Solita” (como también ocurre a lo largo del “Romance de Fuente Viva”) adquiere tintes paganos cuando se convierte, en los distintos libretos del ballet, en un Cristo que recibe ofrendas (la corona de flor de verbena). De hecho, su dualidad cristiano-pagana queda patente en A, donde la imagen del Cristo es “primitiva, dionisiaca en su bizantinismo”, así como en B, donde encontramos un “Cristo endiablado, mezcla bárbara de sátiro apolíneo”.

Es interesante señalar que esta relación con lo simbólico, al contrario de lo que ocurre, por ejemplo, en *Yerma* de Lorca (donde tiene lugar desde un punto de vista serio para aumentar la tensión dramática y subrayar la tragedia de la protagonista), se realiza en *La romería de los cornudos* acudiendo a lo burlesco (no tanto para poner en ridículo lo simbólico como para llevarlo a lo grotesco) a través de la técnica de la parodia<sup>256</sup>, muy de moda en España en la primera mitad del XX<sup>257</sup>, si bien en este ballet no se parodia la tradición española seria. A propósito, hay que aclarar que el texto del libreto no es en sí mismo paródico; lo paródico se obtiene a la hora de ponerlo en escena mediante la música, la escenografía, el vestuario y la coreografía, ya que fue la representación la que convirtió esta obra en una obra de otra categoría. Nos referimos aquí a la presencia que el recurso de la parodia, con su carácter burlesco, tuvo en las búsquedas de las vanguardias de la época, como es el caso del surrealismo<sup>258</sup>.

---

<sup>255</sup> Como dijimos al analizar el “Romance de Fuente Viva”, y como nos recuerdan Chevalier y Gheerbrant, “el agua está mezclada con la sangre que se escapa del corazón traspasado de Jesús”. J. Chevalier y A. Gheerbrant: *Diccionario...*, p. 56.

<sup>256</sup> La parodia es definida como “la imitación irónica o burlesca [...] con el objetivo de conseguir un efecto cómico”, en: Demetrio Estébanez Calderón: *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza Editorial, 1996, p. 808.

<sup>257</sup> Recordemos, por ejemplo, la parodia que de los dramas neorrománticos realiza, en tono de humor burlón y disparatado, Pedro Muñoz Seca en *La venganza de don Mendo* (1918), o la parodia de los dramas de honor llevada a cabo por Valle-Inclán en *Los cuernos de don Friolera* (1921) mediante un tratamiento grotesco de la realidad.

<sup>258</sup> Aunque seguramente no puede hablarse de la existencia de un teatro surrealista español como tal, sino más bien de elementos surrealistas que tuvieron su reflejo en el teatro de esos años, vale la

De esta forma, es importante resaltar que, tras el estreno del ballet en 1933, el crítico del *Heraldo de Madrid* se refirió al carácter burlesco de la partitura de Pittaluga, la cual considera inferior a *El amor brujo* de Manuel de Falla (del que la partitura es deudora, como veremos), pues “no es lo mismo bailar la ‘escalofriante danza ritual del fuego’ que esta burlesca del cornudo que no lo es sino también ritualmente”<sup>259</sup>. Y es justamente en esta danza, además, donde se alcanza el máximo del grotesco, pues en ella baila Chivato –el marido cornudo– “decorado con adornos caprinos”<sup>260</sup> y “revestido de los atributos con que la malicia popular adorna a los maridos de las romeras”<sup>261</sup>. Asimismo, podemos leer en el periódico *Luź* que “el decorado de Alberto es el fondo adecuado –cuernos y más cuernos– a esta sinfonía caprina”<sup>262</sup>, contribuyendo todo ello a aumentar lo ridículo de la situación argumental.

En conclusión, podemos decir que *La romería de los cornudos*, con un libreto ritual y simbólico que hunde sus raíces en la tradición popular, se inserta en el contexto de las vanguardias de la época gracias al empleo de la parodia (entre otros recursos que explicaremos en los apartados dedicados a la música y a la escenografía), a través de lo burlesco presente en los diferentes elementos de la puesta en escena del ballet en 1933.

## 2.2. La música

### 2.2.1. Noticias epistolares sobre la génesis de la partitura

Al igual que el libreto, la música de *La romería de los cornudos* (al menos una versión para piano) compuesta por Gustavo Pittaluga, existía ya en 1927 (concretamente en julio) a juzgar por una carta escrita entonces por Rivas Cherif a Arnold Meckel (representante de Antonia Mercé), donde nos desvela que Pittaluga tenía la intención de enviarla lo antes posible a París: “M[onsieur] Pittaluga m’ayant formellement promis de m’envoyer aujourd’hui ou demain la partition pour piano de La foire des cocus [...]”<sup>263</sup>.

En una carta posterior ya mencionada, escrita en septiembre de dicho año y dirigida a la Argentina, Rivas Cherif nos informa de que la partitura, efectivamente, ya había sido enviada a la bailarina:

---

pena destacar que, en la única obra que ha sido considerada surrealista de forma indiscutible, el *Hamlet* de José Bello y Luis Buñuel, se producen “algunas de las rupturas formales y provocaciones temáticas” propias de esa corriente, entre ellas, “la parodia inmisericorde de estilos o principios estéticos”. A. Muñoz-Alonso López: “Gómez de la Serna...”, p. 2436.

<sup>259</sup> E. R. de la S.: “La Argentinita...”, *Heraldo de Madrid*, 10-11-1933, p. 4.

<sup>260</sup> *Ibíd.*

<sup>261</sup> S. Bacarisse: “La romería...”, *Luź*, 10-11-1933, p. 6.

<sup>262</sup> *Ibíd.*

<sup>263</sup> “Monsieur Pittaluga me ha prometido formalmente que me enviará hoy o mañana la partitura de piano de La romería de los cornudos [...]” (traducción propia). Carta de Cipriano de Rivas Cherif a Arnold Meckel, Madrid, 14-7-1927, n° 12976 del Epistolario de Antonia Mercé, conservado en el Institut del Teatre (Barcelona).

Mi querida amiga: Ya habrá V. visto La foire des cocus. Hágame el favor de decirle a Meckel que envíe a Gustavo Pittaluga (Blanca de Navarra 4) el original de la partitura, porque el copista lo mandó [a París] con la copia y el joven maestro lo necesita para orquestar<sup>264</sup>.

Sin embargo, parece ser que no hizo falta que la Argentina devolviera el original de la partitura al compositor porque, como leemos en otra carta de Rivas a la bailarina, fechada el 2 de octubre de 1927, la partitura enviada a París había sido devuelta antes de llegar a manos de su destinataria:

Pittaluga ha recibido devuelto de París el envío de su bailete. Tal dice el amigo que quedó encargado de mandar hacer la copia y enviárselo a Meckel. Alega la ausencia de éste. No creo yo tal, porque siempre, supongo yo, habrá en su casa alguien que reciba un certificado. En fin, Pittaluga me dice que hoy, corregidas las numerosas faltas de la copia, o mañana a más tardar, lo certificará él mismo. No tendrá V. pues que devolver el original para la orquestación puesto que ya lo tiene él<sup>265</sup>.

Contemporánea de la anterior es otra carta, también de Rivas Cherif pero dirigida en esta ocasión a Meckel, en la que, aparte de referirse otra vez al hecho de que la partitura no había llegado a su destino e iba a ser enviada nuevamente a París, hablaba de un primer intento, por parte de Pittaluga, de editar la obra:

[...] est ce-que vous pourriez vous intéresser auprès de Max Eschig pour la copisterie et l'édition de La foire des cocus. Pittaluga m'a prié de vous demander cette faveur toute spéciale. Nous serons toujours reconnaissants à cette gentillesse de votre part<sup>266</sup>.

Por fin, a finales de octubre de 1927, sabemos que la partitura estaba en poder de Antonia Mercé en París, pues Rivas Cherif pregunta por carta a la bailarina: “[¿]Y La foire des cocus? ¿La va usted a poner? ¿Qué efecto le produjo escrita la partitura que me dijo V. que le había gustado oída de memoria al autor?”<sup>267</sup>.

El interrogante sobre la puesta en escena de *La romería de los cornudos* se mantuvo hasta el año siguiente, como demuestra una carta de marzo de 1928, dirigida a Meckel, donde Rivas escribe: “M[onsieur] Pittaluga me demande toujours qu’est ce

---

<sup>264</sup> Carta de Cipriano de Rivas Cherif a Antonia Mercé, Madrid, 26-9-[1927], n° 12969 del Epistolario de Antonia Mercé, Institut del Teatre. Algunos fragmentos de dicha carta han sido reproducidos en: J. Aguilera Sastre y M. Aznar Soler: *Cipriano de Rivas Cherif...*, p. 145n.

<sup>265</sup> Carta de Cipriano de Rivas Cherif a Antonia Mercé, [s. l.], 2-10-1927, n° 12971 del Epistolario de Antonia Mercé, Institut del Teatre.

<sup>266</sup> “Le podría preguntar a Max Eschig por la copia y la edición de *La romería de los cornudos*. Pittaluga me ha pedido que os pida este favor tan especial. Siempre estaremos muy agradecidos a esta gentileza de su parte” (traducción propia). Carta de Cipriano de Rivas Cherif a Arnold Meckel, Madrid, 2-10-1927, n° 12978 del Epistolario de Antonia Mercé, Institut del Teatre.

<sup>267</sup> Carta de Cipriano de Rivas Cherif a Antonia Mercé, [s. l.], 31-10-1927, n° 12981 del Epistolario de Antonia Mercé, Institut del Teatre.

qu'il y a de notre ballet, et il vous a écrit plus d'une fois pour vous envoyer toute la partition"<sup>268</sup>.

Todavía en mayo de 1928, Antonia Mercé albergaba la idea de estrenar el ballet, puesto que, según declaró a la prensa, *La romería de los cornudos* estaba “en gestación”, refiriéndose además a Pittaluga como “un compositor joven, que promete llegar a ser en el campo del arte... lo que su padre ha llegado a ser en el de la Ciencia”<sup>269</sup>.

Con todo, ni en la correspondencia ni en la prensa consultada hemos hallado una pista definitiva que nos lleve a dilucidar por qué la Argentina finalmente no llevó a escena *La romería de los cornudos* con su compañía, pues las siguientes noticias sobre la obra datan ya de 1930, un año después de la desaparición de los *Ballets Espagnols*.

### 2.2.2. La problemática de las versiones y sus diferencias estructurales: la Suite de danzas, la versión “íntegra” y el Ballet

Las noticias a las que hemos aludido se refieren al estreno de varias danzas de *La romería de los cornudos* por el pianista Fernando Ember en un concierto del 21 de octubre de 1930 en Madrid<sup>270</sup>, así como al estreno de la partitura, en su versión como Suite de danzas, el 29 del mismo mes en el segundo de los cuatro conciertos (22 y 29 de octubre; 5 y 12 de noviembre de 1930) que la Orquesta Clásica de Madrid, dirigida por Arturo Saco del Valle, interpretó en el Teatro de la Comedia de Madrid<sup>271</sup>.

---

<sup>268</sup> “Monsieur Pittaluga me pregunta siempre qué pasa con nuestro ballet y le ha escrito más de una vez para enviarle toda la partitura” (traducción propia). Carta de Cipriano de Rivas Cherif a Arnold Meckel, Madrid, 13-3-1928, n° 12983 del Epistolario de Antonia Mercé, Institut del Teatre.

<sup>269</sup> M. Donato: “Hablando con Antonia...”, *Estampa*, I, 21, 22-5-1928, p. 21.

<sup>270</sup> [Adolfo] S[alazar]: “La vida musical / De Budapest a Madrid.- Cuarteto Garay.- Fernando Ember”, *El Sol*, 22-10-1930, p. 2. En este artículo, Salazar dice que en la tercera parte del concierto “se estrenaban tres obras que acaban de salir del taller” para referirse a: *Atardecer y danza* de Juan José Mantecón, *Dos sonatas del Escorial* de Rodolfo Halffter y *La romería de los cornudos* de Pittaluga; las dos últimas, según el crítico, ya habían sido editadas. A juzgar por un artículo de Salazar unos días más tarde, parece ser que Ember no interpretó la obra de Pittaluga completa. Ver: [Adolfo] S[alazar]: “La vida musical / Orquesta Clásica.- G. Pittaluga”, *El Sol*, 30-10-1930, p. 2:

<sup>271</sup> [s. a.]: “De Música / Orquesta Clásica de Madrid”, *La Libertad*, 1-10-1930; Á[ngel] M[aría] C[astell]: “Informaciones musicales / Los conciertos de la Orquesta Clásica”, *ABC*, 30-10-1930, p. 46; Joaquín Turina: “Orquesta Clásica”, *El Debate*, 30-10-1930, p. 4; [José] Forns: “La música y los músicos / Concierto de la Orquesta Clásica”, *Heraldo de Madrid*, 30-10-1930, p. 6; Carlos Bosch: “Vida musical / Segundo concierto de la Orquesta Clásica en la Comedia”, *El Imparcial*, 30-10-1930, p. 3; C[arlos] Jaquotot: “De Música / El segundo concierto de la Orquesta Clásica”, *La Nación*, 30-10-1930, p. 16; [A.] S[alazar]: “La vida musical / Orquesta ...”, *El Sol*, 30-10-1930, p. 2; [Juan] del B[rezo] (Juan José Mantecón): “Información musical / Concierto por la Orquesta Clásica. Una obra de Gustavo Pittaluga”, *La Voz*, 30-10-1930, [p. 2]; M[ateo] H[ernández] Barroso: “Música y músicos / La Orquesta Clásica de Madrid”, *La Libertad*, 31-10-1930, p. 8.

Según la prensa, la Suite de danzas de *La romería de los burlados* (nombre con el que la obra de Pittaluga aparecía en los programas) constaba de cinco movimientos<sup>272</sup>:

- I.- Introducción y Danza de las persecuciones.
- II.- a) Escena - b) Danza de Chivato.
- III.- Nocturno, La hoguera.
- IV.- Baile del requiebro y la coquetería.
- V.- Danza final.

Estos movimientos coinciden exactamente con los que estructuran una partitura orquestal que hemos encontrado en la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos, en Washington DC, a pesar de que en ella no se especifica que se trate de la Suite de danzas, puesto que lleva por título solamente: “La romería de los cornudos / Ballet”<sup>273</sup>. Sin embargo, no hay duda de que lo es, pues hemos hallado sus *particellas* autógrafas en el Archivo de la SGAE en Madrid, y en la portada de cada una de ellas está escrito “Suite de danzas” y aparecen enumerados los cinco movimientos mencionados.

Siguiendo con esa partitura conservada en Washington, publicada en su versión autógrafa por la Union Musicale Franco Espagnole en 1931 y dedicada “a Antonia ARGENTINA”, cabe resaltar además que incluye al final el lugar y la fecha de composición más la firma del compositor: “Madrid 1927 (verano-otoño)<sup>274</sup> / 1930 (marzo-abril) / G. Pittaluga”. Según estas fechas, creemos que se trata, como apuntó Víctor Espinós en su crítica tras el estreno de la Suite de danzas, de una partitura “extraída” de la que Pittaluga compuso como Ballet<sup>275</sup>, la cual habría sido abreviada y modificada con respecto a la versión escénica original para ser estrenada como Suite. De hecho, sus cinco movimientos no se corresponden con ninguna de las versiones del libreto analizadas en el apartado anterior, pues no solo se omiten

---

<sup>272</sup> Los movimientos de la Suite aparecen recogidos en: [s. a.]: “Teatro de la Comedia de Madrid”, *Boletín Musical*, III, 31, octubre de 1930, [p. 20]. Aunque no aparece ahí la fecha del 29 de octubre al citar el estreno de la Suite de danzas, dicha fecha ha sido corroborada mediante la prensa que le era contemporánea y que se cita en la nota anterior. Por otra parte, también se reproducen los movimientos de la Suite en: [s. a.]: “Sociedad Filarmónica de Oviedo”, *Boletín Musical*, IV, 35, febrero de 1931, [s. p.]. Se refiere en este caso a dos conciertos celebrados por la Sociedad Filarmónica de Oviedo, el 26 y 27 de enero de 1931, a cargo de la Orquesta Clásica de Arturo Saco del Valle, la cual interpretó, en el segundo de ellos, *La romería de los burlados*, como se llamó a la obra también en esta ocasión.

<sup>273</sup> Gustavo Pittaluga: *La romería de los cornudos*, Ballet [Suite de danzas], París, Union Musicale Franco-Espagnole, ©1931.

<sup>274</sup> Recordemos que durante el verano-otoño de 1927 es justo cuando, según la correspondencia citada, se realizan las gestiones necesarias para enviar la versión para piano de la partitura a París, donde vivía Antonia Mercé.

<sup>275</sup> Espinós se refiere literalmente a “la serie de danzas [...] extraída de un bailete escrito para la ‘Argentina y sus danzarines’”. Víctor Espinós: “Los conciertos / La O. Clásica en la Comedia”, *La Época*, 31-10-1930.



partes fundamentales del argumento, sino que el orden de los movimientos no presenta una relación cronológica con la historia que se narra en el ballet.

Por otra parte, si bien se siguió interpretando la Suite de danzas orquestal en 1930<sup>276</sup> y 1931<sup>277</sup>, lo que nos interesa destacar aquí es la fecha del 6 de abril de 1932. La crítica señaló entonces que, en el tercer concierto de la Orquesta Sinfónica de Madrid, bajo la batuta de Enrique Fernández Arbós y en el Teatro Calderón de Madrid, se escuchó *La romería de los cornudos*, la cual, “conocida y aplaudida en sus trozos más importantes por audiciones anteriores, se ha interpretado en esta ocasión *íntegramente* —afirma Bacarisse—, añadiendo a las danzas ya ejecutadas el ‘Romance de Solita’, tres escenas y la ‘Danza de Sierra ante el Cristo’” (la cursiva es nuestra)<sup>278</sup>, por lo que le parece a Mantecón “más larga que la ‘Suite de concierto’ [la Suite de danzas]”<sup>279</sup>. El estreno de esa versión “íntegra”, “completa” o “total”, como la denominaba la crítica<sup>280</sup> y cuya partitura no nos ha llegado<sup>281</sup>, tuvo lugar poco después en Barcelona, concretamente el 21 de mayo de 1932<sup>282</sup>.

Resulta sintomático que si a la estructura en cinco movimientos de la Suite de danzas estrenada en octubre de 1930 (Introducción y Danza de las persecuciones; Escena - Danza de Chivato; Nocturno, La hoguera; Baile del requiebro y la coquetería; Danza final), añadimos los movimientos nombrados por Bacarisse en abril de 1932 (“Romance de Solita”, tres escenas y “Danza de Sierra ante el Cristo”), obtenemos como resultado, aunque con dos excepciones notables, la estructura de la otra partitura orquestal conservada (la mencionada al hablar del libreto) y que se

---

<sup>276</sup> Á[ngel] M[aría] C[astell]: “Informaciones musicales / Los conciertos de la Orquesta Sinfónica”, *ABC*, 6-12-1930, p. 38; M[ateo] H[ernández] Barroso: “Música y músicos / La Unión Radio.- La Orquesta Sinfónica.- Ernesto Halffter”, *La Libertad*, 6-12-1930, p. 9; S[alazar]: “La vida musical / La Orquesta Sinfónica, dirigida por Ernesto Halffter”, *El Sol*, 6-12-1930, p. 2; J[uan] del B[rezo] (Juan José Mantecón): “Notas musicales / Halffter, en la sinfónica”, *La Voz*, 8-12-1930, [p. 6].

<sup>277</sup> [s. a.]: “Radiotelefonía / Programa para hoy”, *La Libertad*, 20-1-1931, p. 10; [s. a.]: “Sociedad Filarmónica...”, *Boletín Musical*, IV, 35, febrero de 1931, [s. p.].

<sup>278</sup> Salvador Bacarisse: “Los conciertos de la semana”, *La Voz*, 7-4-1932, p. 8. La interpretación del “Romance de Solita” corrió a cargo de Conchita Velázquez.

<sup>279</sup> J[uan] del B[rezo] (Juan José Mantecón): “Información musical / Concierto de la Orquesta Sinfónica en el Teatro Calderón”, *La Voz*, 8-4-1932, p. 6.

<sup>280</sup> *Ibid.*; Acorde: “De Música / En Calderón.- Concierto de la Sinfónica”, *Informaciones*, 7-4-1932, [p. 10]; Joaquín Turina: “Orquesta Sinfónica”, *El Debate*, 8-4-1932, p. 4; Víctor Espinós: “Los conciertos / Mosaico sinfónico”, *La Época*, 8-4-1932.

<sup>281</sup> La partitura estrenada en 1932 sería una de las tantas versiones que Pittaluga realizó desde 1927, a juzgar por los fragmentos sueltos que de *La romería de los cornudos* hemos encontrado en el Archivo de la SGAE en Madrid. Para corroborarlo, tenemos un comentario aparecido en *Informaciones* (tras el estreno de la versión “íntegra”) y donde se menciona el uso de la carraca y las “campanas cascadas”, instrumentos que no aparecen en ninguna de las dos partituras orquestales conservadas ni en los fragmentos consultados. Véase: Acorde: “De Música / En Calderón...”, *Informaciones*, 7-4-1932, [p. 10].

<sup>282</sup> [s. a.]: [s. t.], *La Vanguardia*, 20-5-1932, p. 16; [s. a.]: [s. t.], *La Vanguardia*, 21-5-1932, p. 17; [Urbano] [Fernández] Z[anni]: “Música y teatros / Palacio de la Música Catalana / La Sinfónica de Madrid”, *La Vanguardia*, 22-5-1932, p. 30; [s. a.]: “Los conciertos”, *La Vanguardia*, 24-5-1932, p. 27. En esta ocasión, el “Romance de Solita” fue interpretado por Mercedes Plantada y Pittaluga se puso al frente de la Orquesta Sinfónica de Madrid para dirigir su obra.

corresponde, en nuestra opinión, con la versión C y con la música de la versión escénica estrenada en 1933<sup>283</sup>.

Aunque esto último no podemos corroborarlo a través de las críticas tras el estreno del ballet, puesto que no mencionan los diferentes movimientos de la partitura, es fácil llegar a esta conclusión dado que su estructura, la cual exponemos a continuación, se corresponde estrechamente con la versión C del libreto, versión que (como vimos en el apartado 2.1.6) se llevó a escena en 1933:

- I.- Introducción y escena.
- II.- Romance de Solita.
- III.- Escena.
- IV.- Entrada de los peregrinos.
- V.- Baile de Sierra y el Sacristán.
- VI.- Nocturno (La hoguera).
- VII.- Las persecuciones.
- VIII.- a) Escena.  
b) Danza de Chivato.
- IX.- Escena.
- X.- Danza final.

Como vemos, esta estructura contiene, efectivamente, los cinco movimientos que componen la Suite (aunque ordenados de forma diferente y con variaciones en los títulos<sup>284</sup>), más el “Romance de Solita” y tres escenas, como dice la prensa en abril de 1932. Sin embargo, llama la atención, por un lado, la aparición del movimiento titulado “Entrada de los peregrinos”, que no encontramos en la Suite de danzas ni es mencionado en 1932 por la prensa; por otro, la eliminación de la “Danza de Sierra ante el Cristo”, que según Bacarisse formaba parte de esa versión “íntegra” estrenada en el treinta y dos.

En cuanto a la “Entrada de los peregrinos”, hay que aclarar que este movimiento aparece como “Escena (Llegan los Romeros)” en la estructura en once escenas llamada “Desarrollo” que se incluye después del texto de la versión A del libreto, y la cual coincide a grandes rasgos con los movimientos de la partitura que identificamos con la música del ballet. Precisamente, uno de los cambios (enumerados en el apartado 2.1.6 de este capítulo) que se observan entre los movimientos de la partitura y las escenas del “Desarrollo” es la sustitución de la palabra “romero” por “peregrino”, más acorde con la versión C del libreto. Y creemos que, muy probablemente, dichos cambios se llevaron a cabo de cara a la puesta en escena del ballet en 1933, por lo que en la versión íntegra estrenada en abril de 1932 seguramente aparecería todavía el nombre de “Escena (Llegan los Romeros)” y Bacarisse se referiría a ella dentro de las tres escenas que menciona,

---

<sup>283</sup> G. Pittaluga: *La romería de los cornudos*, Ballet en un acto, Madrid, Unión Musical Española, ©1963.

<sup>284</sup> La “Danza de las persecuciones” de la Suite para a ser “Las persecuciones” en la otra partitura orquestal, al igual que el “Baile del requiebro y la coquetería” se convierte en el “Baile de Sierra y el Sacristán”.

omitiendo la escena que sigue a la “Introducción” por estar incluida en el mismo movimiento<sup>285</sup>.

Por lo que respecta a la “Danza de Sierra ante el Cristo”, ya hemos dicho en el apartado dedicado al libreto que esta escena, en la que se saca de la ermita la imagen del Cristo y se expone ante los espectadores, es esencial en las versiones A y B, y que extrañamente desaparece en la versión C y en la puesta en escena de 1933, como muestra igualmente la estructura de la partitura que consideramos fue llevada a escena ese año, y a la que nos referiremos a partir de ahora como la “partitura del Ballet” para diferenciarla de la Suite de danzas.

A propósito, es importante destacar la aparición de un artículo titulado “La romería de Moclín”, firmado por Rafael Marquina en la revista *Blanco y Negro* el 10 de abril de 1932<sup>286</sup> (solo cuatro días después del estreno de la versión sinfónica íntegra de *La romería de los cornudos* en Madrid), y del cual se deduce, como han señalado Martínez del Fresno y Menéndez Sánchez, que Antonia Mercé tenía previsto probablemente escenificar el ballet completo en París aquella primavera<sup>287</sup>, aunque finalmente no sería así y solo bailarían danzas sueltas, como recoge la prensa francesa<sup>288</sup>. Pero lo que verdaderamente nos interesa aquí es que, en su artículo, Marquina recrea y desarrolla con detalle el argumento del ballet a partir de la versión A<sup>289</sup>, que completa siguiendo los bailes y escenas del “Desarrollo” (incluidos a continuación de dicha versión) y dando especial relevancia con sus palabras a la “Danza de Sierra ante el Cristo”, precisamente la escena que desaparece de la versión C del libreto y de la estructura de la partitura del Ballet.

La conclusión que se deriva de lo anterior es que, entre abril de 1932 (cuando se estrena la versión “íntegra” de *La romería de los cornudos* y cuando aparece el artículo de Marquina) y noviembre de 1933 (cuando se lleva a escena el ballet), se realizaron cambios en el libreto que ya hemos comentado (sustitución de “romero” por “peregrino”, aparición de la Ventera, eliminación de la escena del Cristo, supresión de la bacanal al final...), dando lugar entonces a la versión C (que no aparece reflejada en el texto de Marquina) y propiciando el que Pittaluga realizara

---

<sup>285</sup> De hecho, como se verá al analizar la música, esa primera escena funciona también como introducción al ballet, por lo que es lógico que Pittaluga no la conciba como un movimiento independiente y que Bacarisse no la mencione como una escena aparte.

<sup>286</sup> Rafael Marquina: “La romería de Moclín”, *Blanco y Negro*, XLII, 2133, 10-4-1932, [pp. 104-109]. Previamente, se había llamado la atención de los lectores sobre ese artículo, pues el *ABC* del 8 y 9 de abril instaba a leerlo, y el *ABC* del día 10 reproducía el índice del número de *Blanco y Negro* donde había sido publicado. Véase: [s. a.]: “La romería de Moclín”, *ABC*, 8-4-1932, p. 44; [s. a.]: “La romería de Moclín”, *ABC*, 9-4-1932, p. 48; [s. a.]: “La originalidad, en Blanco y Negro”, *ABC*, 10-4-1932, p. 35.

<sup>287</sup> Cfr.: B. Martínez del Fresno y N. Menéndez Sánchez: “Una visión de conjunto...”, p. 203n. Esto no debe extrañarnos, pues, aunque su compañía desapareció como tal en 1929 y Antonia Mercé volvió a actuar sola, sí participó en algún ballet de forma excepcional y en compañías creadas para la ocasión.

<sup>288</sup> Ver notas 300, 301 y 302.

<sup>289</sup> Aunque en el artículo aparecen elementos comunes a las versiones A y B (como por ejemplo la bacanal final, ausente en C), se omite la fuente de la que las casadas beben, un elemento exclusivamente ligado a B, por lo que creemos que se sigue, en realidad, la versión A.

modificaciones en la partitura para ajustarse al nuevo libreto. En cualquier caso, dichas modificaciones no debieron ser sustanciales (o no fueron percibidas como tales) a juzgar por el comentario, tras el estreno del ballet, del crítico del *Heraldo de Madrid*, para quien “la partitura no ha sido modificada o lo ha sido en levísima medida”<sup>290</sup>.

Aunque es cierto que lo dicho se contradice con el primer copyright –de 1930– que figura impreso en la partitura del Ballet conservada (sus otros copyrights datan de 1951 y 1963), creemos que podría tratarse de un error y, dado que la partitura es muy posterior, es probable que se incluyera como primer copyright el más antiguo que existía de la obra: el de las *Tres danzas para piano* y el del *Romance de Solita*, publicadas ambas partituras por la Union Franco-Espagnole en 1930<sup>291</sup>. Además, es interesante decir que, en mayo de 1933, Mantecón escribió en la prensa que *La romería de los cornudos* “acaba de ser publicada en Francia –partitura de orquesta– con todo lujo y primeros de edición”<sup>292</sup>, partitura que bien podría contener los cambios a los que nos hemos referido, y que se harían con toda probabilidad de cara al estreno del ballet en 1933.

Dicho esto, hay que preguntarse por qué se eliminó del ballet en el treinta y tres una escena crucial como la “Danza de Sierra ante el Cristo”, y dos son las hipótesis que proponemos al respecto.

En primer lugar, es posible que Antonia Mercé, *la Argentina*, introdujera esa danza en su repertorio individual y, por alguna razón que desconocemos (el éxito alcanzado con ella, un problema de exclusividad, etc.), Encarnación López, *la Argentinita*, decidiera no incluirla en la versión escénica coreografiada por ella. De hecho, antes del estreno del ballet en 1933 por la compañía de Encarnación, Antonia ya había bailado algunas danzas sueltas de *La romería de los cornudos* dentro de su repertorio, como veremos a continuación.

La primera vez fue el 3 de diciembre de 1931 en Madrid, durante un recital en el que la Argentina fue condecorada con la Orden de Isabel La Católica por la Segunda República Española. Los periódicos *Crisol* y *La Voz* señalaron al día siguiente que, entre las novedades en el repertorio de la bailarina, había dos danzas pertenecientes al ballet de Pittaluga<sup>293</sup>, cuya preparación e interpretación ya había anunciado el *Heraldo de Madrid* dos meses atrás<sup>294</sup>.

---

<sup>290</sup> E. R. de la S.: “La Argentinita...”, *Heraldo de Madrid*, 10-11-1933, p. 4.

<sup>291</sup> Gustavo Pittaluga: *La romería de los cornudos. Tres danzas: I.- Danza de la hoguera; II.- Danza de Chivato; III.- Baile del Requebro y la Coquetería*, Para piano, Paris, Union Musicale Franco-Espagnole, ©1930; Gustavo Pittaluga: *Romance de Solita. Extrait du Ballet La romería de los Cornudos*, Para canto y piano, Paris, Union Musicale Franco-Espagnole, ©1930.

<sup>292</sup> [Juan] del B[rezo] (Juan José Mantecón): “Información musical / Los conciertos de la Sociedad Filarmónica, Orquesta Clásica”, *La Voz*, 10-5-1933, p. 3.

<sup>293</sup> [s. a.]: “Español / Segundo concierto de danzas de ‘La Argentina’”, *Crisol*, 4-12-1931, p. 5; J. L. M.: “En El Español / La Argentina. El gobierno español condecora a la insigne artista”, *La Voz*, 4-12-1931, p. 3. En cualquier caso, sabemos también por la prensa que Antonia Mercé no fue la primera que bailó algunos fragmentos de *La romería de los cornudos*, ya que anteriormente lo había hecho Custodia Romero (“La Venus de Bronce”) el 8 de abril de 1931, durante un concierto ofrecido por la Orquesta Bética de Sevilla dirigida por Ernesto Halffter, en el primero de los

Aunque la prensa española no especificaba de qué danzas se trataba, seguramente eran la “Danza del chal” y la “Danza de Granada” puesto que, el mismo diciembre de 1931, a raíz de su gira por EEUU (donde la Argentina interpretaría –como ella misma afirmara– “*Dos danzas del ballet* que me compuso Pittaluga”<sup>295</sup>), el *New York Times* sí mencionaba la novedad de esa dos danzas, por lo que debemos pensar que eran justamente las que acababa de bailar en Madrid:

La Argentina will open her fourth American season at Town Hall on Tuesday evening with a program containing five new dances and five old ones. The new ones consist of “Danse du Chale” and “Danse de Grenade”, two dances (performed as one) from the ballet “La Romeria de los Cornudos” by G. Pittaluga [...] <sup>296</sup>.

Tres días después, y tras haber presenciado el espectáculo, nótese que el mismo crítico del *New York Times* dedicaba especial atención a la “Danza del chal”:

La Argentina opened her fourth New York season last night at the Town Hall and found the edge of her popularity entirely undulled. [...].

[...]

The “Shawl Dance” from Pittaluga’s ballet, “La Romeria de los Cornudos”, proved again that everything the dancer handles is turned to rhythm. By means of the shawl, which can become a troublesome property when unskilfully used, she extends the rhythm of her arms and torso at will and frequently makes use of it to establish an additional rhythm of its own. This dance is followed without pause by the more earthy “Dance of Granada” from the same ballet<sup>297</sup>.

Aún en otra ocasión, Antonia Mercé bailó dos danzas de *La romería de los cornudos* en España, como indica la prensa. Fue el 3 de mayo de 1932 en el Teatro Español de Madrid, pero tampoco entonces la crítica española decía cuáles eran esas

---

festivales de música y baile españoles organizados bajo el Patronato Nacional de Turismo en el Gran Teatro Falla de Cádiz, y bajo la dirección artística de Cipriano de Rivas Cherif. Ver: [s. a.]: “Festival artístico en Cádiz”, *ABC*, 26-3-1931, p. 23.

<sup>294</sup> José Fornis: “Hablando con ‘La Argentina’”, *Heraldo de Madrid*, 16-9-1931, p. 5.

<sup>295</sup> J[uan] G[onzález] O[medilla]: “Antonia Mercé, ‘Argentina’, vuelve a pasear en triunfo por Norteamérica los bailes de la vieja España...”, *Crónica*, III, 108, 6-12-1931, [p. 3].

<sup>296</sup> “La Argentina abrirá su cuarta temporada americana en el Town Hall de Nueva York el martes por la tarde con un programa que contiene cinco nuevas danzas y cinco antiguas. Las nuevas consisten en la ‘Danza del Chal’ y la ‘Danza de Granada’, dos danzas (interpretadas como una sola) del ballet ‘La Romería de los Cornudos’ de G. Pittaluga [...]” (traducción propia). John Martin: “The dance: Artist and Audience”, *New York Times*, 27-12-1931, p. 94.

<sup>297</sup> “La Argentina abrió su cuarta temporada neoyorquina la pasada noche en el Town Hall y descubrió que su popularidad se mantenía intacta [...] / La ‘Danza del Chal’ del ballet de Pittaluga, ‘La Romería de los Cornudos’, ha demostrado una vez más que cualquier cosa que la bailarina maneja se convierte en ritmo. A través del chal, que puede llegar a ser un accesorio molesto cuando se usa torpemente, prolonga el ritmo de sus brazos y su torso cuando quiere, y lo usa frecuentemente para crear un ritmo adicional propio. Esta danza es seguida sin pausa por otra menos sofisticada, la ‘Danza de Granada’, del mismo ballet” (traducción propia). John Martin: “La Argentina’s art again is welcomed”, *New York Times*, 30-12-1931, p. 26.

danzas<sup>298</sup>. Con todo, vale la pena citar el interrogante del diario *Ahora*, dirigido a la bailarina: “Antonia... ¿cuándo veremos completos los bailetes españoles?”<sup>299</sup>.

Poco después, con motivo de los recitales que la Argentina iba a llevar a cabo en el Teatro de los Campos Elíseos de París a comienzos de junio de 1932, la prensa francesa, al igual que el *New York Times*, sí nombraba las dos danzas del ballet de Pittaluga entre las novedades del espectáculo:

Au cours des prochains récitals qu'elle fera au Théâtre des Champs-Élysées, Mme Argentina [...] ne présentera pas moins de dix danses nouvelles.

Tout d'abord, une série de six danses sur de la musique d'Albeniz: *Almeria*, *Légende*, *Puerta de Tierra* (Bolero), *Malaguena* (dans cette dernière danse, Mme Argentina apparaîtra sous l'aspect inattendu, d'une marchande de poisson ambulante), *Castilla* (au temps de Goya), et *Cuba* (une rumba).

Ensuite deux danses du ballet *La Romería de los Cornudos*, de G. Pittaluga: la *Danse du châte* et la *Danse de Grenade*; *Allegrías* (danse andalouse, accompagnée à la guitare) et enfin *Charrada* (danse populaire de la province de Salamanque)<sup>300</sup>.

Unos días más tarde, y tras asistir a una de las actuaciones de Antonia Mercé, otro crítico de *Le Figaro* la comentaba con palabras más que elogiosas y se refería explícitamente a la “Danza de Granada” y a la “Danza del chal”, recreándose, como hiciera el crítico americano, en la descripción de esta última:

Mais, avant cette danse [*Danse du Feu* de Falla], qu'elle n'a jamais mieux dansée, avec plus de science sauvage et magicienne, elle en a dansé bien d'autres, celles de toujours, renouvelées par les costumes différents, et celles que nous n'avions pas encore vues. La

---

<sup>298</sup> Acorde: “De Música / Nueva actuación de la reina del baile español Antonia Mercé, La Argentina”, *Informaciones*, 4-5-1932, p. 6; F[elipe] [Sassone]: “Español. Antonia Mercé (‘Argentina’)”, *ABC*, 4-5-1932, p. 41; [s. a.]: “Teatros / Español / Reaparición de ‘La Argentina’”, *El Sol*, 4-5-1932, [p. 8].

<sup>299</sup> X.: “Primer concierto de danzas de Antonia Mercé (Argentina) en el Español”, *Ahora*, 4-5-1932, p. 24.

<sup>300</sup> “Durante los próximos recitales que hará en el Teatro de los Campos Elíseos, Madame Argentina [...] presentará nada menos que diez nuevas danzas. / En primer lugar, una serie de seis danzas con música de Albéniz: *Almería*, *Leyenda*, *Puerta de Tierra* (Bolero), *Malagueña* (en esta última danza, Madame Argentina aparecerá bajo el aspecto inesperado de una vendedora ambulante de pescado), *Castilla* (en tiempos de Goya) y *Cuba* (una rumba). A continuación, dos danzas del ballet *La Romería de los Cornudos*, de G. Pittaluga: la *Danza del chal* y la *Danza de Granada*; *Alegrías* (danza andaluza, acompañada por la guitarra) y finalmente *Charrada* (danza popular de la provincia de Salamanca)” (traducción propia). L. de Crémone: “Courrier Musical / En soirée”, *Le Figaro*, 28-5-1932, p. 9. Seguidamente, en esa misma página, aparece un anuncio que nos dice que la Argentina debía actuar en el Teatro de los Campos Elíseos el 3 y el 7 de junio, de ahí que sepamos para cuándo estaban previstas esas representaciones. Por otra parte, encontramos un texto prácticamente idéntico al escrito por Crémone en: [s. a.]: “Nouvelles Danses d'Argentina”, *La Semaine à Paris*, 523, du 3 au 10 Juin 1932, p. 24. Después de esta noticia se incluyen, en *La Semaine à Paris*, los “Programmes de danse” de distintos bailarines y, al nombrar a la Argentina, se especifica, no solo las danzas que bailará el 7 de junio, sino también que estará acompañada al piano por el pianista Luis Galve, como también leemos en un anuncio de grandes dimensiones que aparece en la página anterior, la 23.

“Danse de Grenade” et la “Danse du Châle”, –du ballet *La Romeria de los Cornudos*, de G. Pittaluga,– Argentina les danse avec la même robe, blanche et verte [...]; la première danse, celle du “Châle”, est ma préférée: la danseuse s’enveloppe ou émerge d’un de ces vastes crêpes de Chine jaune lumière, brodé de fleurs de toutes les couleurs comme un jardin enchanté [...]<sup>301</sup>.

Igualmente, el crítico de *Le Temps* destacaba el valor artístico de ambas danzas: “[...] elle a introduit une *Danse du châle* et une *Danse de Grenade* qu’elle a empruntées au ballet la *Romeria de los cornudos*, de M. G. Pittaluga, et où la chorégraphie ibérique est portée à ses extrémités”<sup>302</sup>.

Después de lo visto y retomando la primera hipótesis planteada sobre por qué se eliminó la “Danza de Sierra ante el Cristo” del ballet en 1933, desgraciadamente, como los nombres de “Danza del chal” y “Danza de Granada” no aparecen en el libreto ni coinciden en las partituras con ninguno de los movimientos, no podemos demostrar que se correspondan musicalmente con la “Danza de Sierra ante el Cristo”. De existir tal correspondencia, el que Antonia Mercé ya hubiera coreografiado y presentado con éxito dicha danza dentro de su repertorio de bailes podría haber influido en la decisión de Encarnación López de eliminarla del ballet en 1933. Pero aunque no podamos probarlo, es interesante recordar, por un lado, que la prensa neoyorquina señalaba que la “Danza del chal” y la “Danza de Granada” eran interpretadas como una sola; y por otro, que la primera causaba gran sensación en el extranjero, según leíamos en el *New York Times* y en *Le Figaro*. Por todo ello, no debe excluirse la posibilidad de que la Argentina utilizara la música de la “Danza de Sierra ante el Cristo” para coreografiar “La Danza del chal” o “La Danza de Granada”, o las dos juntas, y que el hecho de que ya fueran conocidas por el público nacional e internacional en su exitosa versión, llevara a la Argentinista a no incluirlas en su coreografía para la presentación de *La romería de los cornudos* como ballet en 1933.

La segunda hipótesis que explicaría por qué se suprimió la “Danza de Sierra ante el Cristo”, y que no es incompatible con la primera, radica en la fecha del estreno del

---

<sup>301</sup> “Pero, antes de esta danza [la *Danza del fuego* de Falla], que ella nunca antes había bailado mejor, con más ciencia salvaje y mágica, también bailó otras, las de siempre renovadas por trajes diferentes y algunas que todavía no habíamos visto. La ‘Danza de Granada’ y la ‘Danza del chal’ –del ballet *La Romería de los Cornudos* de G. Pittaluga– Argentina las bailó con la misma ropa blanca y verde [...]; la primera danza, la del ‘Chal’, es mi preferida: la bailarina se envuelve o emerge de uno de estos vastos crepés de China amarillo luz, bordado de flores de todos los colores como un jardín encantado [...]” (traducción propia). Gérard d’Houville: “Chronique des Théâtres de Paris / Théâtre des Champs-Élysées: Danses de Mme Argentina; au piano: M. Louis Galve; guitare: M. Salvador Ballesteros”, *Le Figaro*, 6-6-1932, p. 6. Como el chal estaba lleno de flores, el crítico francés continúa haciendo alusión a los movimientos de la bailarina relacionándolos con las flores de un jardín.

<sup>302</sup> “[...] ella introdujo una *Danza del chal* y una *Danza de Granada* que extrajo del ballet la *Romería de los cornudos*, de Monsieur G. Pittaluga, y en la que la coreografía ibérica es llevada al extremo” (traducción propia). Henry Malherbe: “La musique / au Théâtre des Champs-Élysées: M. et Mme Sakharoff; les Danses nouvelles de Mme Argentina. A l’Opéra Comique: première représentation de Mozart et Salieri, pièce lyrique en deux actes, poème de Pouchkine, musique de Rimsky-Korsakoff; ‘Etude’, tableau chorégraphique de Mme B. Nijinska, musique de J. S. Bach; ‘Princesse-Gygne’, ballet en deux notes de Mme B. Nijinska, musique de Rimsky-Korsakoff”, *Le Temps*, 8-6-1932, p. 3.

ballet: 9 de noviembre de 1933. Se trata de un momento de gran complejidad en España en cuanto a las relaciones entre la Iglesia y el Estado, un momento en el que las acciones anticlericales del gobierno republicano de izquierdas habían provocado una reacción católica en un amplio sector de la población, que diez días más tarde daría el relevo en las urnas a una “República de derechas”<sup>303</sup>.

Aún más, hay que tener en cuenta algunos precedentes, pues al estrenarse la Suite de danzas en 1930, el título original de la obra se había considerado inapropiado, cambiándose por el de *La romería de los burlados*<sup>304</sup>. Asimismo, tras el estreno de la versión “íntegra” en 1932, Joaquín Turina había escrito que el asunto era “un derroche de barroquismo, irreverencia y mal gusto. ¡En qué cosas te inspiras, Gustavito!”<sup>305</sup>.

Así las cosas, la escena del Cristo, con sus connotaciones paganas, supersticiosas y primitivas (Cristo convertido en un ídolo que recibe ofrendas —la corona de flor de verbena— y el cual obra el milagro de la maternidad, aunque sabemos que en realidad la protagonista es fecundada en el bosque al cometer adulterio), se eliminaría probablemente para evitar la controversia, ya que ese baile podía ser fácilmente tachado de irreverente y ser visto como escandaloso, con el peligro de aumentar la tensión que ya de por sí existía en el ambiente<sup>306</sup>.

Esas connotaciones idólatras y paganas de la escena del Cristo, que ya explicamos al analizar el “Romance de Fuente Viva”, quedaban claramente

---

<sup>303</sup> El 19 de noviembre de 1933, solo diez días más tarde del estreno de *La romería de los cornudos*, se celebraron las elecciones generales que otorgaron el triunfo a los partidos de derechas y centro, dando lugar a una “República de Derechas” (o “Bienio Negro” según la nomenclatura acuñada por la izquierda), que gobernaría desde diciembre de 1933 a diciembre de 1935, y la cual reemplazó a la “República de izquierdas” anterior (abril de 1931 - septiembre de 1933). Este giro político en las urnas fue posible ya que la derecha se había reagrupado, logrando capitalizar el descontento que algunas medidas del Gobierno, como la cuestión religiosa, la reforma agraria, la reforma militar, el Estatuto de Cataluña o los problemas de orden público, habían provocado en los medios conservadores y católicos del país. Con respecto a la política religiosa, hay que recordar la legislación anticlerical que caracterizó a la “República de izquierdas” y que condujo, por primera vez en la historia de España, a la separación entre la Iglesia y el Estado con la aprobación de diversas medidas: disolución de la Compañía de Jesús, prohibición de la enseñanza a las órdenes religiosas, supresión del presupuesto del clero, confiscación de bienes eclesiásticos, etc. Esto, sumado al saqueo e incendio de edificios religiosos, deterioró las relaciones Iglesia-Estado y provocó la movilización de los católicos contra la República, sobre todo tras la creación, a finales de 1932, de la Confederación Española de Derechas Autónomas (CEDA), partido de la derecha católica. Para más información, véase: Stanley G. Payne: *El catolicismo español*, Barcelona, Editorial Planeta, S. A., 1984, pp. 156-176; Juan Pablo Fusi Aizpúrua: “La Segunda República (1931-1936)”, en: José María Jover Zamora, Guadalupe Gómez-Ferrer Morant y Juan Pablo Fusi Aizpúrua, *España: sociedad, política y civilización (siglos XIX-XX)*, Madrid, Editorial Debate, S. A., 2001, pp. 671-692.

<sup>304</sup> Á. M. C[astell]: “Informaciones musicales / Los conciertos...”, *ABC*, 30-10-1930, p. 46; Á[ngel] M[aría] C[astell]: “Informaciones musicales / Los conciertos de la Orquesta Sinfónica”, *ABC*, 7-4-1932, p. 41.

<sup>305</sup> J. Turina: “Orquesta Sinfónica”, *El Debate*, 8-4-1932, p. 4.

<sup>306</sup> De hecho, cuando se estrenó el ballet, y a pesar de haberse eliminado la escena del Cristo, el diario católico *El Siglo Futuro* llegó a considerar que el asunto era “del peor gusto posible”. [s. a.]: “Bailes Españoles (T. Calderón)”, *El Siglo Futuro*, 10-11-1933, p. 3.



expuestas en el mencionado artículo de Rafael Marquina aparecido en *Blanco y Negro* el 10 de abril de 1932:

Ayudado por otros hombres, el Sacristán saca el Cristo de Moclín al encanto profundo de la noche, bajo el incipiente augurio sideral. Sierra, la predestinada y favorecida, ante Chivato y los demás hombres, frente al abrazo del Cristo milagroso, baila ahora su danza. Una danza que tiene la paganía de las victorias naturales y el místico fervor de las supersticiones simplistas; el afán sensorial y la gracia satírica. Una danza en la que se tejen con los ritos antiguos las normas rituales... La danza de Sierra es la epopeya sencilla y bárbara y serena de la vida natural<sup>307</sup>.

Tal vez por la misma razón, la “gran bacanal, ebria y embriagadora”, como la describe Marquina<sup>308</sup> (presente al final de los libretos A y B, y que reflejaba lo que ocurría en la Romería de Moclín a principios del siglo XX<sup>309</sup>), se eliminó de C para evitar la polémica y propició el cambio en el final de la partitura del Ballet, como veremos en el siguiente apartado que sucedió.

### **2.2.3. Análisis musical de la partitura del Ballet y diferencias sustanciales con la Suite de danzas**

Comenzando por la plantilla orquestal, la partitura del Ballet es de dimensiones reducidas: 2 flautines, 2 flautas, 1 oboe, 1 corno inglés, 2 clarinetes, 1 fagot, 2 trompas, 2 trompetas, percusión, piano, violines primeros y segundos, violas, violonchelos y contrabajos. Esto se debe a que la obra fue compuesta para la compañía de *Ballets Espagnols* de Antonia Mercé, una versión española y con medios más modestos, como hemos dicho, que la compañía de Ballets Rusos de Diaghilev, cuyo éxito se quería aprovechar. Con respecto a la Suite de danzas, la única diferencia en la orquestación es que la Suite incluye castañuelas, las cuales probablemente serían tocadas por los propios bailarines en la versión coreográfica, lo que justificaría su ausencia en la partitura del Ballet.

Estructuralmente, el Ballet se divide en diez movimientos (frente a los cinco de la Suite<sup>310</sup>) que analizaremos a continuación. En aquellos movimientos que se repiten en ambas partituras, señalaremos de la Suite solamente algunas diferencias musicales relevantes para nuestro discurso, pues la que realmente nos interesa es la partitura interpretada en 1933.

---

<sup>307</sup> R. Marquina: “La romería de Moclín”, *Blanco y Negro*, XLII, 2133, 10-4-1932, [p. 106].

<sup>308</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>309</sup> Ver nota 147.

<sup>310</sup> Tres de las cinco danzas de la Suite fueron transcritas para piano y publicadas (ver nota 291).

## I.- Introducción y Escena

La música da comienzo a telón cerrado con un primer tema introductorio que comprende los once primeros compases y que funciona como una llamada de atención, al igual que ocurre en *El amor brujo* de Manuel de Falla, en cuyo comienzo también se emplea la trompeta y la alternancia de valores largos y con puntillo. En ese tema inicial, Pittaluga elude la cuerda (que proporcionaría una sonoridad más decimonónica y romántica) y encomienda el tema a los instrumentos de viento-madera y viento-metal más el piano (para darle un carácter más incisivo y de reclamo), los cuales dispone en su mayoría como un bloque, creando una textura homofónica de carácter rítmico a la que se añade una trompeta en contrapunto a la quinta (ejemplo 1).

**I. INTRODUCCIÓN Y ESCENA**

$\text{♩} = 104$

2 Flautines

Oboe

2 Clarinetes en Mib

I

2 Trompetas en Do

II

Piano

Ejemplo 1: Ballet. I.- Introducción y Escena. Inicio de la Introducción.

Este tema se caracteriza además por una sonoridad modal y eminentemente española (como ha señalado María Palacios<sup>311</sup>), ya que ha sido construido sobre un Do frigio, modo generador de la cadencia andaluza; a propósito, destaca la larga cadencia de semicorcheas en el número 1 de ensayo, a modo de explosión lírica que recuerda el canto jondo. Igualmente, vale la pena mencionar, como también lo hace Palacios, que para aproximar la partitura a un lenguaje más moderno, el compositor

<sup>311</sup> Cfr.: M. Palacios: *La renovación musical...*, p. 482.

introduce cambios constantes de compás que logran romper el concepto de pulso<sup>312</sup>. Y por último, hay que destacar la breve intervención a solo del oboe, con material temático del tema inicial, y que funciona como enlace entre aquel y la primera escena, cuya sonoridad más lírica anticipa.

A continuación, se alza el telón (según indicación del compositor *—rideau—* sobre el calderón con el que termina la “Introducción”) y comienza la primera “Escena” del Ballet, que comprende los veinte compases siguientes. En esta escena, aunque continúa el sabor modal, pues estamos en un Fa frigio con su cadencia andaluza, encontramos una textura de melodía con acompañamiento, donde el tema, que no aporta material nuevo, ya no es de carácter rítmico sino lírico, por lo que es interpretado por la flauta y los violines primeros, los cuales potencian su carácter cantáble (ejemplo 2).

Ejemplo 2: Ballet. I.- Introducción y Escena. Inicio de la Escena.

Dicho tema está construido a base de diseños en arabesco muy andaluces que sobresalen en el juego sonoro de la flauta y los violines primeros con el corno, todo ello sobre una nota pedal en dominante en el fagot y los chelos, con fluctuaciones por semitonos en los clarinetes y un relleno cromático en las trompas, típicos del pedal. En cuanto al ritmo, Palacios apunta que Pittaluga, al igual que en la “Introducción”, “no quiere señalar con claridad los pulsos del compás” y acompaña a la línea melódica en 3/4 con “un acompañamiento en trompas y clarinetes con negras acentuadas de tal forma que generan un 2/4, sobre las que sitúa corcheas

<sup>312</sup> *Ibíd.*, p. 483.

sincopadas en el fagot [y en los chelos]”, creando así “una interesante polirritmia que de nuevo introduce un sabor moderno al hispanismo tradicional”<sup>313</sup>.

A propósito, hay que añadir que se trata de un ritmo pausado que concuerda con el ritmo escénico según la versión C del libreto<sup>314</sup>, pues es el momento en el que vecinos y mozos se disponen a escuchar la voz de Solita la Romancera, es decir, que los bailarines adoptan una actitud más bien pasiva, ya que esta escena sirve como presentación general de la puesta en escena del ballet y como preparación del número siguiente, en el que el protagonismo recaerá sobre la cantante. De hecho, aunque se haya alzado el telón, esta primera escena no deja de ser una introducción (obsérvese que no está concebida como una escena independiente<sup>315</sup>), donde el lenguaje musical no ha cambiado realmente con respecto al inicio, y donde el uso de una nota pedal suspende la sonoridad y crea una tensión armónica que queda sin resolver, de forma que nos prepara para lo que ha de venir, pues la narración no ha hecho más que comenzar.

## II.- Romance de Solita

De esa manera, y sin que exista un enlace con la escena anterior, comienza el segundo movimiento, el “Romance de Solita”, en el que, siguiendo “la estela de Manuel de Falla en sus ballets” –como afirma Palacios–, Pittaluga introduce una voz femenina “que *ayea* al más típico modo flamenco, estilizado con la importación propia en la música culta”<sup>316</sup>. En efecto, una de las diferencias con respecto al “Romance de Fuente Viva” (del que reproduce solo la primera estrofa, variada) es precisamente la triple introducción de la interjección “ay”, que abre y cierra el Romance en la partitura, sustituyendo los dos últimos versos del Romance originario (*¡Viva, viva, / quién de esta agua bebería!*) y proporcionando así un mayor dramatismo<sup>317</sup>:

---

<sup>313</sup> *Ibíd.*

<sup>314</sup> En este apartado nos referiremos casi exclusivamente a la versión C (que hemos reproducido junto a la A y la B en el apartado 2.1.3 de este capítulo) porque, como hemos explicado, es la que consideramos que fue llevada a escena en 1933 con la partitura orquestal que estamos analizando.

<sup>315</sup> Pittaluga escribe “Introducción y escena”, englobando ambas en el mismo movimiento.

<sup>316</sup> M. Palacios: *La renovación musical...*, p. 483

<sup>317</sup> El “Romance de Solita”, aparte de aparecer como el segundo movimiento de la partitura orquestal que estamos analizando y de su reducción para piano, ha sido publicado de forma independiente en varias ocasiones: en 1930 por la Union Musicale Franco-Espagnole (París); en 1960 por la Unión Musical Española (Madrid); y en 1992 por Akal (Madrid). En todos los casos encontramos solo la primera estrofa del “Romance de Fuente Viva” con cambios, lo que nos lleva a pensar que dicho Romance se redujo y se modificó al ser puesto en música, y nunca fue interpretado en su versión inicial (la que aparece a continuación de la versión B del libreto), o al menos no tenemos pruebas de ello.

### Romance de Fuente Viva (1ª estrofa)

*Sube un camino a una fuente  
monte del Moclín arriba;  
en la cruz de los caminos  
se alza la cruz de la ermita  
y en ella nuestro Señor  
Cristo de la serranía.  
El agua de su costado  
alimenta Fuente Viva.  
¡Viva, viva,  
quién de este agua bebería!*

### Romance de Solita

Ay.  
*Sube un camino a una fuente  
Monte del Moclín arriba  
En la cruz de los caminos  
se alza la cruz de la ermita  
Y en ella nuestro Señor  
Cristo de la serranía  
la sangre de su costado  
alimenta, Ay, fuente viva.  
Ay.*

Profundizando en lo musical, este movimiento se caracteriza por el juego que se establece entre dos planos: armonía modal en la voz y armonía tonal enriquecida sutilmente en el acompañamiento (ejemplo 3).

Clarinete en La

Fagot

2 Trompas en Fa

Voz

Violonchelos I

Ejemplo 3: Ballet. II.- Romance de Solita. N° 5 de ensayo.

Así, al comienzo, aunque tenemos un Mi Mayor en la armadura que contrasta con lo anterior, la sonoridad sigue siendo de frigio con su escala andaluza y con alternancia Mayor/menor; esto se logra porque el compositor distingue el plano melódico en la voz de Solita del acompañamiento en tónica. De hecho, cuando en el 6 de ensayo cambia la armadura (aunque el acompañamiento se hace sobre un IV grado porque la tónica sigue siendo realmente Mi), a la solista no le afecta, pues ella sigue con su melodía andaluza en frigio; lo mismo ocurre en el 9 de ensayo, cuando cambia la armadura a Re Mayor, pero la soprano continúa con su canto. Asimismo, como ocurría en la primera escena, el acompañamiento está formado por una nota pedal en las cuerdas y cromatismos a modo de relleno en los vientos, lo que da lugar a un movimiento armónico muy lento. Además, merece la pena llamar la atención sobre el número 13 de ensayo, donde encontramos una cadencia sobre la subdominante de Mi, pudiéndose hablar aquí de tonalidad expandida. Y por lo que

respecta al ritmo, a pesar del compás de 3/8 general, el compositor acentúa en parte débil las negras de los clarinetes y las trompas, lo que supone un contraste de acentuación con la melodía de la voz.

### III.- Escena

El tercer movimiento, denominado simplemente “Escena”, se corresponde en el libreto con el momento en el que, una vez finalizado el canto de Solita la Romancera, vecinos y mozos “le dan, unos, la réplica en pasos de baile, hasta que otros, que observan al valle, anuncian la aparición de los peregrinos [...]”, según la versión C. Efectivamente, la música parece dar también la réplica en pasos de baile a la Romancera, pues encontramos el mismo material visto hasta ahora pero con un carácter más rítmico (gracias al tratamiento rítmico de la pedal en Mi en los vientos y el piano), así como reminiscencias líricas y citaciones de la escala andaluza (presentes en la canción de Solita) por parte de los violines primeros (ejemplo 4).

III. ESCENA. ♩ = 84

Flauta

pp

mp

I

2 Trompas en Fa

Bouché

mp

II

Con Sord.

mf

I

2 Trompetas en Do

Con Sord.

f

II

Piano

pp

f

Violines I

I SOLO (Arco)

mf

Ejemplo 4: Ballet. III.- Escena. Inicio.

Esos toques líricos, tras ser más patentes al pasar a las flautas y al clarinete en el 17 de ensayo (con el toque de color del tritono entre Do y el Fa #, que encontramos justo después) desaparecen en el 18, a partir del cual se enriquece el ritmo mediante un juego de acentos y planos diferentes marcados por el toque incisivo y rítmico de la trompeta, por el uso de *staccati* en *sforzando* (que otorgan a la orquesta un carácter percutido típico de las obras de estos años) y por los *glissandi*. Estos últimos presentan lo que hacía el violín pero concentrado para conseguir generar tensión y

dar sensación de rapidez y desasosiego, la cual aumenta con los *staccati* finales al contraer el pulso rítmico, consiguiendo así una impresión de mayor aceleración y de ritmo desbocado. Aún más, otro recurso rítmico que merece ser destacado es la hemiolia superpuesta del tercer compás después del 16 de ensayo, donde se superpone la flauta en binario a los violines primeros en ternario. Y en cuanto al movimiento armónico, al igual que ocurría en el “Romance de Solita”, es muy lento, pues, exceptuando alguna subdominante, todo se mueve en el acorde de tónica, donde resuelven también los *glissandi*. Añadir además que, como ocurre en el libreto, donde esta escena sirve de antesala a la llegada de los peregrinos, podríamos decir que en lo musical se trata también de un movimiento de transición en el que no encontramos ningún tema definido.

#### IV.- Entrada de los peregrinos

Por lo que respecta a la “Entrada de los peregrinos”, primer indicio verdadero de movimiento en la versión C del libreto, se construye musicalmente mediante un marcado ostinato rítmico en el que se enfrentan compases de acentuación binaria con ternaria, y donde la monotonía que podría derivarse de esta estructura se rompe ligeramente gracias al juego de contrastes tímbricos y de intensidad de los instrumentos de viento (particularmente la trompeta); todo concebido a la manera de bloques rítmico-tímbricos. Sin embargo, como la figuración no varía, todo se diluye en una sonoridad general caracterizada por un gran estatismo (ejemplo 5).

22

2 Clarinetes en La

Fagot

I

2 Trompas en Fa

II

2 Trompetas en La

Piano

Violas

Contrabajos

Ejemplo 5: Ballet. IV.- Entrada de los peregrinos. N° 22 de ensayo.

Por tanto, hablamos de un movimiento que, aunque sigue siendo rítmico y presenta material ya visto (algunas figuraciones remiten directamente a los últimos compases de la primera “Escena”) es contrastante en cuanto a carácter; de hecho, ha sido calificado por María Palacios como stravinskiano por su carácter descriptivo a base de ostinatos rítmicos que hacen avanzar la acción<sup>318</sup>.

Asimismo, hay que enfatizar el papel de la trompeta: por un lado, su timbre con sordina proporciona una sonoridad burlesca de acuerdo con la forma en que los peregrinos son recibidos –con burlas– a su llegada; por otro, lejos de las connotaciones españolistas vistas anteriormente, constituye aquí un buen ejemplo de por qué esta partitura se enmarca también en una estética moderna, al ser uno de los instrumentos “que se emancipa con mayor fuerza en la música de estos años”<sup>319</sup>.

## V.- Baile de Sierra y el Sacristán

En el “Baile de Sierra y el Sacristán”, el compositor crea un juego tímbrico al comienzo entre la delicada sonoridad de la flauta y el oboe por un lado, apoyados con ligeros *pizzicati* de la cuerda y todo en *piano* o *pianissimo*; frente a los solos de trompeta por otro, de carácter más viril y españolista, apoyados por la orquesta tratada de forma percutida con acordes en bloque y todo en *fortissimo*. Esto anticipa el coqueteo que se establece a lo largo de todo el movimiento (en el que la melodía fluctúa entre los distintos instrumentos) entre los dos personajes que le dan nombre (ejemplo 6).

**V. BAILE DE SIERRA Y EL SACRISTÁN** [28]

The musical score is for a full orchestra and includes parts for Flautas, Oboe, Clarinete en La, Fagots, Trompetas en Do, Piano, Violines II, and Contrabajos. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score is divided into four measures. The Flute part has a '1º Solo' marking and dynamics of *p*, *mf*, and *pp*. The Oboe part has dynamics of *sf* and *p*. The Clarinet and Bassoon parts are mostly silent. The Trumpet part has a '1ª Solo' marking and dynamics of *ff e deciso*. The Piano part has a '8va...!' marking and dynamics of *p* and *mf*. The Violin II part has a '(Pizz.)' marking and dynamics of *p* and *mf*. The Bass part has a '(Pizz.)' marking and dynamics of *p* and *Arco*. The score is marked with 'rit.' and 'pp'.

<sup>318</sup> Cfr.: M. Palacios: *La renovación musical...*, p. 484.

<sup>319</sup> *Ibid.*, p. 482.



The musical score is for measures 29-33 of the Ballet. The instruments and their parts are as follows:

- Fl. (Flute):** Rests in all measures.
- Ob. (Oboe):** Rests in all measures.
- Cl. (Clarinet):** Measures 29-32: quarter notes (F#4, A4, B4, C5) with accents. Measure 33: quarter notes (B4, A4, G4, F#4) with accents.
- Fag. (Bassoon):** Measures 29-32: quarter notes (F#3, A3, B3, C4) with accents. Measure 33: quarter notes (B3, A3, G3, F#3) with accents.
- Tpta. (Trumpet):** Measures 29-32: quarter notes (F#4, A4, B4, C5) with accents. Measure 33: quarter notes (B4, A4, G4, F#4) with accents.
- Piano:** Measures 29-32: quarter notes (F#3, A3, B3, C4) with accents. Measure 33: quarter notes (B3, A3, G3, F#3) with accents.
- Vln. II (Violin II):** Measures 29-32: quarter notes (F#4, A4, B4, C5) with accents. Measure 33: quarter notes (B4, A4, G4, F#4) with accents.
- Cb. (Cello):** Measures 29-32: quarter notes (F#3, A3, B3, C4) with accents. Measure 33: quarter notes (B3, A3, G3, F#3) with accents.

Ejemplo 6: Ballet. V.- Baile de Sierra y el Sacristán. Inicio.

Sin embargo, este juego tímbrico no es tan patente en la Suite (“Baile del Requebro y la Coquetería”), ya que la segunda intervención de la trompeta en la partitura del Ballet (tres compases después del 29 de ensayo) la ejecutan en la Suite el *piccolo* y el clarinete (entre el 57 y 58 de ensayo), cuya sonoridad es más etérea y menos viril; a lo que contribuye la desaparición en la Suite de los acordes en bloque, que en el Ballet proporcionan una sonoridad con más cuerpo y empaque.

Tornando al Ballet, llama la atención que, por primera vez, estamos en un lenguaje tonal, concretamente en Si menor pero con toques de Mayor; de hecho, cuando el tema del oboe pasa a la flauta (cinco compases antes del 32 de ensayo), aunque la sonoridad es de carácter español, el lenguaje es tonal, con una inflexión a la subdominante (Mi). Además, hay que mencionar el guiño de Pittaluga al incluir requiebros (entre el 32 y 33 de ensayo) en la melodía de la trompeta y en los tresillos de las flautas, el oboe y el clarinete, teniendo en cuenta que este movimiento se llama, tanto en la Suite de danzas como en la estructuración en once escenas que aparece a continuación de la versión A del libreto, “Baile del requiebro y la coquetería”, refiriéndose al cortejo del Sacristán hacia Sierra, quien coquetea con él. Asimismo, destaca el carácter burlesco de la trompeta con sordina, que añade un “toque de humor”, como señala Palacios al hablar de este instrumento<sup>320</sup> (ejemplo 7).

<sup>320</sup> *Ibíd.*

34

*Cedere a pp*
*Tpo.*

Solo con Sord.
Solo

Trompeta en Do

Ejemplo 7: Ballet. V.- Baile de Sierra y el Sacristán. N° 33-34 de ensayo.

Y de nuevo vale la pena comparar la partitura del Ballet con la Suite de danzas para observar cómo en el Ballet (34 de ensayo) el planteamiento orquestal es más atomizado y puntillista, es decir, individualizado, frente al de la Suite (tres compases antes del 64 de ensayo) donde el tratamiento es más de bloque y se busca menos el contraste tímbrico.

Por último, hay que resaltar en el Ballet la cadencia rota que encontramos sobre el IV grado en primera inversión, justo antes del Si final, el cual da paso a cuatro compases que enlazan con el movimiento siguiente, y que recuerdan el enlace entre la “Introducción” y la primera “Escena”, donde también anunciaban el carácter lírico del movimiento sucesivo.

## VI.- Nocturno (La hoguera)

El movimiento sexto, “Nocturno (La hoguera)”, que como su nombre indica representa el momento en que, según el libreto, “peregrinos y vecinos buscan y cortan leña hasta prender el fuego a cuyo alrededor se sientan y se tienden los maridos [...]” según la versión C, es el más lírico de toda la obra, junto con la primera sección –como veremos– de la “Danza de Chivato”.

El primer tema es presentado por el oboe, instrumento que ya hemos mencionado pero que aquí, por primera vez, adquiere verdadero protagonismo, aludiendo al timbre españolista marcado por Manuel de Falla<sup>321</sup>. La melodía que interpreta, y que después pasa a la flauta y a los violines primeros, está basada en una nota pedal con pequeñas cadencias que hacen el requiebro, cuyo material procede del “desarrollo de la cabeza del tema con el que se abría la partitura”<sup>322</sup>, lo cual constata algo que ya se ha insinuado y que seguiremos viendo a lo largo de la misma: la existencia de una gran unidad en cuanto al material motivico empleado. Del mismo modo, llama la atención la constante alternancia Mayor/menor (continuamos en un lenguaje tonal, concretamente Sol Mayor en armadura), así como la homogeneidad rítmica, que contrasta con lo visto hasta el momento y que percibimos como un ritmo de barcarola por el apoyo de los *pizzicati* en la primera parte de cada dos compases de los contrabajos, transformando el 3/8 en un 6/8, y potenciando el carácter de evocación y ensoñación del movimiento (ejemplo 8).

<sup>321</sup> En *El amor brujo* de Falla el oboe adquiere protagonismo al final del movimiento titulado “En la cueva (La noche)”, en la “Danza del terror” junto a la trompeta con sordina, en “La danza ritual del fuego” y al inicio de la siguiente “Escena”.

<sup>322</sup> M. Palacios: *La renovación musical...*, p. 484.

**37 VI. NOCTURNO (LA HOGUERA)**  
 $\text{♩} = 138$

Flauta I  
 Oboe  
 Piano  
 Violines II  
 Violas  
 Contrabajos (Los otros)  
 Fl.  
 Ob.  
 Pno.  
 Vln. II  
 Vla.  
 Cb.

*pp* *sf* *p*  
*mp cantando*  
*pp legatiss.*  
*pp marc.* Arco con Sord.  
*Pizz pp*  
*pp*  
*sf p*  
*3*  
*\**

Ejemplo 8: Ballet. VI.- Nocturno (La hoguera). Inicio del primer tema.

Por lo que respecta al segundo tema (que se inicia en el compás anterior al 44 de ensayo y es interpretado por la flauta y los violines), comienza con un diseño que va en progresión descendente para pasar a una nota pedal en los violines y posteriormente intervenir el oboe, cuyas células suenan muy españolas y se repiten menos lento, con la particularidad de que escuchamos toques percutidos en el piano cuando el tema se calla (ejemplo 9).

Ejemplo 9: Ballet. VI.- Nocturno (La hoguera). Inicio del segundo tema.

Al repetir el oboe el primer tema –pero en menor– en el 51 de ensayo, nos encontramos con una característica forma ABA, aunque B es casi A’ porque no es demasiado contrastante. De hecho, los dos temas suenan españoles (aunque la armonía es tonal), ninguno es desarrollado por el compositor y ambos comparten una textura de melodía acompañada que es constante a lo largo del movimiento, el cual se caracteriza, además de lo dicho, por un mayor uso de la cuerda para potenciar su carácter lírico.

En este caso, las diferencias con el movimiento homónimo de la Suite no son especialmente relevantes porque las características musicales generales son aplicables por igual a las dos. Si bien armónicamente se construyen de diferente manera porque en la Suite encontramos menos modulaciones, el carácter lírico no varía.

## VII.- Las persecuciones

Ejemplo 10: Ballet. VII.- Las Persecuciones. Inicio.

En el séptimo movimiento, titulado “Las persecuciones”, encontramos al inicio células muy cuadradas de cuatro compases, apoyadas por los chelos en trémolos, donde los vientos retoman material visto anteriormente (en el 17 de ensayo del tercer movimiento –“Escena”– de la partitura) y cuya sonoridad alude a las “Rondas primaverales” de *La consagración de la primavera* de Stravinsky, donde el ritmo potencia el primitivismo ritual de la obra, carácter también presente en *La romería*, aunque con otras connotaciones (ejemplo 10).

Por otra parte, y a diferencia de los dos movimientos anteriores, el lenguaje es aquí nuevamente modal –empieza en Re Dórico– y diatónico al comienzo, si bien, tras un juego de ecos entre flautas y trompetas con sordina, se enriquece desde el 58 de ensayo con cromatismos, los cuales no solo crean más inestabilidad (como también la progresión del 59 de ensayo), sino que contribuyen a transformar el carácter temático de lírico a burlesco al sonar en la trompeta y el fagot (ejemplo 11).

58

Ejemplo 11: Ballet. VII.- Las Persecuciones. N° 58 de ensayo.

De importancia es también el 60 de ensayo, brillante gracias al Fa # en flautas y violines primeros, pues parece marcar el comienzo de la persecución de las peregrinas por parte de los mozos para internarse con ellas en el bosque, según narra el libreto y parece subrayar la música, la cual recuerda apropiadamente una cacería gracias a la intervención de las trompas y a la concentración de valores rítmicos, que a su vez desemboca en un clímax percutido de la orquesta –en *staccato* y *sforzando*– en el 61 de ensayo (ejemplo 12). El movimiento concluye con el motivo inicial que enlaza con la siguiente escena.

Ejemplo 12: Ballet. VII.- Las Persecuciones. N° 60-61 de ensayo.

Si observamos el mismo movimiento en la Suite de danzas, donde lleva por título “Danza de las persecuciones” y aparece a continuación de la “Introducción” (la cual coincide –salvo leves modificaciones– con el Ballet), llama la atención la concepción más orquestal y sinfónica que presenta la Suite, frente a la concepción más de cámara del Ballet, pues si bien el número de instrumentos no varía, sí lo hace su tratamiento. Así, encontramos en la Suite un sonido más empastado y con predominio de la cuerda, mientras que en el Ballet se busca un sonido más incisivo, con timbres más definidos y dando protagonismo a los vientos. Además, mientras que en el Ballet solo hay un clímax, en la Suite se repite a continuación de ese clímax el principio del movimiento, seguido de una progresión que hace aumentar la tensión y prepara para un segundo clímax, que se consigue con el añadido de ocho compases finales (a modo de coda condensada del movimiento) y que aparecerán nuevamente al final de la Suite.

### VIII.- a) Escena

En cuanto al octavo movimiento, comienza con una breve “Escena” en la que la Ventera y Buenvino dan de beber al corro de maridos según el libreto, y que está protagonizada musicalmente por el tritono: primero entre el oboe y el clarinete, y después, como un eco de lo anterior, entre la flauta y la trompeta, todo ello sostenido por un pedal de cuartas y quintas justas. La sonoridad resultante, ambigua e inestable, y diferente de lo escuchado hasta el momento, lleva a María Palacios a hablar de una “armonía agri dulce y cierto desengaño” que contrasta con el “carácter festivo presente en la partitura”<sup>323</sup> (ejemplo 13).

**VIII. a) ESCENA**

62 ♩ = 80

Oboe

Clarinete I en La

Violonchelos

*p espr.*

*p espr.*

Tutti

Ejemplo 13: Ballet. VIII.- a) Escena. Inicio en tritono. N° 62 de ensayo.

Por lo que respecta a la Suite, los cambios en esta escena son considerables en el 14 y 15 de ensayo, pero se trata de compases de carácter español y rítmico, respectivamente, que en realidad no presentan mayor interés.

<sup>323</sup> *Ibíd.*

### VIII.- b) Danza de Chivato

A continuación, la “Danza de Chivato” se caracteriza por la yuxtaposición de dos secciones completamente contrastantes. En la primera, con una clara textura de melodía con acompañamiento, encontramos un tema eminentemente lírico (cantábile) y de sonoridad modal, que es presentado por un solo de chelo en Re mixolidio sobre un bordón (ejemplo 14).

**b) DANZA DE CHIVATO**

♩ = 100

The musical score is for a section titled "b) DANZA DE CHIVATO" with a tempo marking of ♩ = 100. It consists of two systems of staves. The first system includes Piano (Piano), Violonchelo Solo (Violonchelo Solo), and Contrabajos (Contrabajos). The Piano part is in bass clef, 6/8 time, with a key signature of two sharps (F# and C#). It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand, with dynamics like *pp* and *Ped.* (Pedal). The Violonchelo Solo part is in treble clef, 6/8 time, with a key signature of two sharps, and is marked *Arco* and *p cant*. The Contrabajos part is in bass clef, 6/8 time, with a key signature of two sharps, and is marked *Pizz.* and *pp*. The second system includes Pno. (Piano), Vc. Solo (Violonchelo Solo), and Cb. (Contrabajos). The Pno. part is in bass clef, 6/8 time, with a key signature of two sharps. The Vc. Solo part is in treble clef, 6/8 time, with a key signature of two sharps. The Cb. part is in bass clef, 6/8 time, with a key signature of two sharps. There are asterisks (\*) in the first system, likely indicating a repeat or a specific performance instruction.

Ejemplo 14: Ballet. VIII.- b) Danza de Chivato. Inicio de la primera sección.

Tras esa primera frase en el chelo, el tema es interpretado a la dominante por la flauta, el oboe y los violines primeros y segundos, pero es interrumpido bruscamente en el 66 de ensayo por un *tutti* de la orquesta en *staccato* y la intervención de las trompetas –con y sin sordina–, que anuncian el carácter burlesco que adquirirá a partir de ahora la danza.

De esta forma, desde el 67 de ensayo comienza una segunda sección en la que las trompetas y el oboe son los instrumentos protagonistas a la hora de enunciar los diferentes motivos. Comenzando por las trompetas, se establece entre ellas un diálogo en eco: en *fuerte* la primera y con sordina la segunda, que imita a la primera pero rebajando el segundo grado al final, sugiriendo así la escala andaluza y proporcionando un aire español; ambas son apoyadas por los *pizzicati* de las cuerdas y los picados del fagot en novena menor, que actúan como motor del movimiento e



imprimen un carácter marcial, a la vez que aumentan la sonoridad humorística de la danza. Dicha sonoridad también se consigue con el diseño melódico en arabesco del oboe, que al estar construido sobre tritono proporciona un aire burlesco, coincidiendo todo ello con lo que narra el libreto, según el cual Chivato baila con “un par de cuernecillos alusivos” que la Ventera le coloca sobre la frente, mientras es “coreado por los demás que, en rueda le siguen y le observan con burlas”, leemos en C (ejemplo 15).

Oboe

Fagot

I

2 Trompetas en Sib

II

*[mf]*

*p*

*Sola*

(Con Sord.)

*mp*

*Solo*

*p*

*3*

Tpta. I

Tpta. II

Ejemplo 15: Ballet. VIII.- b) Danza de Chivato. Segunda sección.

Seguidamente, hay que resaltar el juego imitativo de motivos que se establece entre los distintos instrumentos: en el 70 de ensayo, el fagot enuncia el motivo de las trompetas, que justo después es imitado por una de ellas; tres compases después del 71, el oboe aporta de nuevo un toque frigio mediante un motivo con el segundo grado rebajado, que es imitado por la trompeta introduciendo una variante; y ocho compases después del 72, en el que la orquesta en *tutti* se suma a la danza, aparece el segundo grado rebajado en el clarinete, que es imitado en las trompetas pero

nuevamente variado. Finalmente, y a modo de resumen del movimiento, escuchamos otra vez el tema lírico de la primera sección, seguido del motivo de las trompetas característico de la segunda.

Vale la pena añadir que el *tutti* de la orquesta en la segunda sección de esta “Danza de Chivato” nos recuerda la segunda sección de la “Danza del Fuego” de *El amor brujo* de Manuel de Falla, lo cual debió percibir también el crítico del *Heraldo de Madrid*, quien tras el estreno del ballet escribió (como ya mencionamos en este capítulo) que “no es lo mismo bailar la ‘escalofriante danza ritual del fuego’ que esta burlesca del cornudo [...]”<sup>324</sup>.

A propósito de este carácter burlesco de la “Danza de Chivato” en el Ballet, es necesario llamar la atención sobre el distinto tratamiento que encontramos en la partitura de la Suite de danzas al inicio de la segunda sección (24 de ensayo en la Suite y 67 en el Ballet). En la Suite, las dos trompetas, en vez de imitarse como en el Ballet, se apoyan y dan lugar a un tritono armónico (La - Mi b). Frente a la novena menor del fagot en el Ballet, que aumenta el carácter humorístico de las trompetas, en la Suite el fagot va por segundas. Y si en el Ballet el oboe presenta un diseño en arabesco con tritono melódico que potencia lo burlesco, en la Suite ese diseño pasa a la trompeta, sonando ahora más andaluz. A todo ello hay que añadir un enlace con final frigio (cuatro compases antes del 27 de ensayo) ausente en el Ballet (ejemplo 16).

Fagot

con sord. *ff* ben ritmico, stacc.

I

2 Trompetas en Sib

con sord.

II

Fag.

Tpta. I

Tpta. II

6

Ejemplo 16: Suite de danzas. II.- b) Danza de Chivato. Segunda sección.

<sup>324</sup> E. R. de la S.: “La Argentina...”, *Heraldo de Madrid*, 10-11-1933, p. 4.

Por tanto, podemos afirmar que el Ballet resulta menos españolista que la Suite en esta segunda sección, ya que Pittaluga, mediante la diferenciación tímbrica (las novenas menores en el fagot, el tritono del oboe, la imitación de las trompetas) persigue una sonoridad más humorística y burlesca para subrayar deliberadamente lo que narra el libreto.

### IX.- Escena

La penúltima “Escena” constituye una recapitulación de material ya visto, coincidiendo con el inicio del desenlace de la representación. Los cuatro primeros compases son prácticamente iguales al inicio del séptimo movimiento, “Las persecuciones”, en el que justamente algunos personajes se internan en el bosque, del cual regresan en esta novena “Escena”. A continuación, el oboe entona la célula rítmica del tema inicial, que como dijimos funcionaba de enlace tanto entre la “Introducción” y la primera “Escena”, como entre el V y el VI movimiento (el “Baile de Sierra y el Sacristán” y el “Nocturno”). Seguidamente, el motivo de las negras ascendentes, entonado por un solo de violín primero, es imitado por un violín segundo a distancia de tritono, lo cual funciona aquí como enlace de la repetición de la primera frase del tema de la primera “Escena”, y se repite nuevamente al final de este movimiento para servir de enlace con el siguiente y último.

### X.- Danza final

El comienzo del último movimiento, la “Danza final”, que “todos bailan alegremente” según indica la versión C, coincide con el inicio de la “Introducción” (pero transportado a un Si frigio), lo que lleva a Palacios a defender la existencia en esta partitura de “una estructura formal que parte de lo cíclico, o al menos de elementos recurrentes”<sup>325</sup>.

Tras la repetición del tema inicial de la partitura, encontramos un pasaje temático protagonizado por un solo de trompeta en progresión descendente, que “tiene un claro aire de pasodoble torero”<sup>326</sup> y cuyo material alude al tema de la primera “Escena” (ejemplo 17).

81 Iª Sola  
2 Trompetas en Do *mf*

82  
Tptas.

Ejemplo 17: Ballet. X.- Danza final. N° 81-82 de ensayo.

<sup>325</sup> M. Palacios: *La renovación musical...*, p. 483.

<sup>326</sup> *Ibid.*, p. 482.

Seguidamente, y contrastando con el carácter anterior, comienza en el 84 de ensayo una sección más lírica y cantábil, que en la versión C del libreto se correspondería, una vez terminada la alegre danza, con el momento en el que todos “inician el descenso [del monte], alumbrándose con teas prendidas”. El tema de dicha sección (interpretado por la flauta y el *piccolo* en imitación, más el oboe, los violines y los chelos) recuerda el de la primera escena y es llevado a diferentes timbres en diálogo, entremezclado con otros motivos que han aparecido a lo largo de la partitura: las negras en los clarinetes, acentuadas de forma que generan un 2/4 sobre la línea melódica en 3/4; los breves toques en floreo de la trompeta, que sugieren la sonoridad de la escala andaluza; o la célula del inicio de “Las persecuciones” en la flauta.

Finalmente, en el 89 de ensayo, se retoma el inicio de la obra pero fragmentado en distintas tímbricas, para recapitular a continuación, mediante pequeñas alusiones y en diversos instrumentos, distintos temas y motivos vistos en este movimiento: el pasodoble torero en la trompeta, el tema lírico en los violines, la célula inicial de “Las persecuciones” en los clarinetes y, más atomizado si cabe, la cabeza del tema inicial en los violines primeros y variada en el oboe (que hemos visto como enlace en varios momentos de la partitura) para terminar en un acorde estático de tónica en Mi Mayor, en *pianissimo* y que se va diluyendo poco a poco (ejemplo 18).

♩ = 126

RIDEAU

Oboe

2 Clarinetes en La

Timbales

Piano

Violas

I

Violonchelos

II

Contrabajos

RIDEAU

FIN DEL BALLET

Ejemplo 18: Ballet. X.- Danza final. Fin de la obra.

Este final del Ballet contrasta claramente con el de la Suite de danzas, que termina con un *Vivo* de doce compases (que contiene los ocho compases finales de la “Danza de las persecuciones”) plagado de *staccati*, semicorcheas, fusas y trinos, y que concluye con un solo de timbal con *tutta la forza*, en *ffff* y *secco* (ejemplo 19).

The musical score for Example 19, Suite of Dances, X.- Danza final. Fin de la obra, is a full orchestral score. It is written in 3/4 time and features a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The score is divided into three systems. The first system includes parts for 2 Flutes, Oboe, 2 Clarinets in Sib, Fagot, 2 Trompas en Fa, 2 Trompetas en Do, Timbales, Castañuelas, Triángulo, Platillos, Piano, Violines I, Violines II, Violas, Violonchelos, and Contrabajos. The second system includes parts for 2 Flutes, Oboe, 2 Clarinets in Sib, Fagot, 2 Trompas en Fa, 2 Trompetas en Do, Timbales, Castañuelas, Triángulo, Platillos, Piano, Violines I, Violines II, Violas, Violonchelos, and Contrabajos. The third system includes parts for 2 Flutes, Oboe, 2 Clarinets in Sib, Fagot, 2 Trompas en Fa, 2 Trompetas en Do, Timbales, Castañuelas, Triángulo, Platillos, Piano, Violines I, Violines II, Violas, Violonchelos, and Contrabajos. The score features various dynamics including *ff*, *fff*, and *secco*, and includes markings for "Solo Tutta forza" and "4ª corda".

Ejemplo 19: Suite de Danzas. X.- Danza final. Fin de la obra.

Esta música de la Suite, de carácter triunfal y sonoro, está mucho más acorde con la bacanal presente al final de los libretos A y B, la cual se eliminó de C y de la partitura orquestal llevada a escena en 1933. De hecho, la música de la “Danza final” de la partitura del Ballet no se corresponde, como hemos visto, con el carácter eminentemente festivo que identificamos con una bacanal, sino con el carácter más tranquilo y sosegado del final de la versión C. Dicho final (como comentamos al hablar del movimiento en el apartado 2.1.3 de este capítulo, dedicado al análisis comparativo de las distintas versiones del libreto) se va ralentizando progresivamente y, frente al gesto de sacar la imagen del Cristo y bailar ante ella (como ocurría en A y B), encontramos en C el carácter más estático de la procesión de las parejas y de la alegre “Danza final”, que ya no es una coda en forma de bacanal sino una coda de retorno a casa de los peregrinos.

Para corroborarlo, tenemos una crítica publicada en el periódico *La Libertad* en diciembre de 1930, tras un concierto de la Orquesta Sinfónica dirigida por Ernesto Halffter en el Teatro Calderón, y en la cual, al referirse a la interpretación de la Suite de danzas (única partitura de *La romería* que se había estrenado entonces), se habla del “‘Final’ de la obra de Pittaluga” como una “especie de bella faunalla, campestre y vigorosa [...]”<sup>327</sup>, lo que parece referirse más bien al *Vivo* de la Suite de danzas y a la bacanal de los libretos A y B, que a la manera en la que termina C y la partitura interpretada en 1933.

A propósito, es interesante mencionar que en el Archivo de la SGAE en Madrid se conserva, entre otros fragmentos sueltos y autógrafos de *La romería de los cornudos*, uno de los finales escritos por Pittaluga, firmado y fechado el 7 de octubre de 1927<sup>328</sup>, y el cual concluye con el *Vivo* de la Suite de danzas. Esto confirmaría que éste sería el final inicial pensado para el ballet –siguiendo los libretos A y B–, el cual mantendría el compositor en la Suite de danzas, pero que cambiaría años más tarde de acuerdo con la versión C y de cara a la puesta en escena en 1933.

Por otra parte, vale la pena añadir que en esos fragmentos autógrafos conservados en el archivo de la SGAE hemos encontrado dos ejemplos más que demuestran que Pittaluga cambió la partitura en función de las distintas versiones del libreto. En uno de ellos, que contiene la música de la primera “Escena”, el compositor escribe “Campana (sulla scena)” e introduce este instrumento, de acuerdo con lo descrito en la versión B del libreto al inicio de dicha escena, donde “el campanero [está] tocando el esquilón de la ermita”. El otro fragmento musical se refiere al inicio del “Romance de Solita”, que Pittaluga compone para voz y guitarra prescindiendo de la orquesta, seguramente para aproximarse también a la versión B del libreto, en la que, a continuación del Romance, Buenvino toca la guitarra según el texto.

---

<sup>327</sup> M. H[ernández] Barroso: “Música y músicos / La Unión Radio...”, *La Libertad*, 6-12-1930, p. 9.

<sup>328</sup> La fecha coincide con el momento en que, según la correspondencia citada en el apartado 2.2.1 de este capítulo, Pittaluga estaba trabajando en la orquestación de *La romería de los cornudos* a partir de la versión para piano.

#### 2.2.4. El nacionalismo vanguardista de Pittaluga: reflexiones tras el análisis y constatación en la prensa

La partitura del Ballet *La romería de los cornudos*, interpretada durante la puesta en escena de 1933 y la cual hemos analizado, se enmarca dentro de la corriente nacionalista de vanguardia propia de la música española de principios del siglo XX<sup>329</sup>: *nacionalista* por la impronta fuertemente española que esta obra posee y que comparte con otros ballets compuestos en los años veinte y treinta en la estela de los de Falla; *de vanguardia*, no solo por la importancia del ballet como fermento artístico renovador desde principios del XX, sino porque encontramos algunas características del lenguaje musical europeo de vanguardia.

##### 2.2.4.1. Elementos nacionales

Por lo que respecta al carácter español presente en la partitura, es lógica la elección de Pittaluga, puesto que la música fue compuesta para un repertorio específico de danza española, lo cual condicionaba también la temática del libreto, que en este caso se basa en una romería popular de Andalucía.

Esa sonoridad españolista la encontramos de forma patente nada más comenzar el tema introductorio (ejemplo 1), construido sobre el modo frigio, el que más se asocia a la música española con su cadencia andaluza y el que más abunda en la partitura, la cual está poblada de motivos folklóricos y diseños en arabesco muy andaluces. Igualmente, Pittaluga incluye una estilización del cante flamenco en el *ayeo* de la Romancera, e incluso en el movimiento más lírico de la obra –el “Nocturno (La hoguera)”– sus dos temas suenan españolistas (ejemplos 8 y 9). Asimismo, como también señala María Palacios y coincidiendo con el ballet *Corrida de Feria* (compuesto en 1930 y estrenado en 1931) de Salvador Bacarisse<sup>330</sup>, Pittaluga utiliza tópicos musicales populares que recuerdan la fiesta taurina mediante el uso de la trompeta a solo en varios pasajes, como en el “Baile de Sierra y el Sacristán” (ejemplo 7) y, sobre todo, en la “Danza final”, con claro aire de pasodoble torero (ejemplo 17). Por último, siguiendo con tópicos propios del género del ballet en la época, se alternan danzas españolistas con momentos más ensoñadores como el “Nocturno”, al igual que ocurre en *Juerga* (compuesto en 1921, pero no estrenado hasta 1929) de Julián Bautista<sup>331</sup>.

En relación con este lenguaje nacionalista es necesario hablar de la influencia de Manuel de Falla y en concreto de su ballet *El amor brujo*, lo cual se advierte en el tema inicial (como ya reflejara la prensa<sup>332</sup>), en el uso constante de ecos y trompetas

---

<sup>329</sup> De hecho, aparece recogida y comentada dentro del apartado titulado “La otra vía de la vanguardia: El nacionalismo”, en: M. Palacios: *La renovación musical...*, pp. 459-485.

<sup>330</sup> Cfr.: *Ibíd.*, pp. 474 y 481.

<sup>331</sup> *Ibíd.*, pp. 468 y 471.

<sup>332</sup> Cuando en 1930 se estrenó la Suite de danzas, cuyos once primeros compases son prácticamente iguales al Ballet, el crítico de *ABC* escribió que se advertían “en algunas de las danzas la influencia de Falla. La primera sobre todo, con la iniciación del tema de la danza por el metal [...] recuerda ‘El

en sordina<sup>333</sup>, en la introducción de una voz femenina (la intérprete del “Romance de Solita”), en el protagonismo del oboe<sup>334</sup>, o en las semejanzas entre la “Danza del Fuego” del ballet de Falla y la “Danza de Chivato” en el de Pittaluga, como hemos dicho en el apartado anterior.

A propósito, y aunque debemos considerar a Pittaluga un compositor autodidacta, hay que decir que efectivamente existió, al menos de manera indirecta, cierto magisterio de Falla (el gran referente de la música española por aquel entonces), lo que se deduce de la correspondencia entre ambos, como ha explicado Emilio Casares<sup>335</sup>. Además, el mismo Pittaluga, en una entrevista concedida en México al periódico *El Nacional*, resaltaba el carácter españolista de su música y admitía la deuda contraída con Falla, aunque defendía su independencia del maestro:

Es una obra escrita en el momento de máxima admiración al maestro de todos: Manuel de Falla. La escribí a los veinte años. Me alegra el entronque con la obra de este gran compositor. Su sombra se adivina en esa composición, pero creo que no existe una influencia directa. [...] pienso que con *La romería de los cornudos*, empiezo a realizar mi propósito de crear una música española en el gran sentido de la Escuela Española, y no en el sentido pintoresco<sup>336</sup>.

La declaración final de Pittaluga refleja su pretensión, deudora de una mentalidad renovadora, de evitar la caída en el folklorismo al uso, si bien la concepción general de *La romería de los cornudos*, como María Palacios ha señalado, “parte de un lenguaje nacionalista en el límite del tópico andalucista, como se puede observar desde el primer tema que abre la partitura”<sup>337</sup>.

En cuanto a esa influencia de Falla como modelo y maestro, unida al españolismo andalucista de la música, aparecía igualmente reflejada en la prensa desde el estreno de la Suite de danzas en octubre de 1930<sup>338</sup>, pues no obstante las

---

amor brujo”. Á. M. C[astell]: “Informaciones musicales / Los conciertos...”, *ABC*, 30-10-1930, p. 46.

<sup>333</sup> Este recurso aparece ya mencionado en: E. Casares Rodicio: “Pittaluga González del Campillo...”, p. 836.

<sup>334</sup> Ver nota 321.

<sup>335</sup> E. Casares Rodicio: “Pittaluga González del Campillo...”, p. 834.

<sup>336</sup> Citado en: *Ibid.*, p. 836. Hay que aclarar que Pittaluga nació en 1906, con lo que, según sus palabras (“la escribí a los veinte años”), habría compuesto la música de *La romería de los cornudos* en 1926, pero no fue así. Pittaluga se equivoca en un año, pues en 1926 comenzó a gestarse el proyecto de fundar los *Ballets Espagnols* de Antonia Mercé (tras el éxito de *El amor brujo* en París en 1925) y no fue hasta la primera mitad de 1927 cuando la idea fraguó definitivamente; de hecho, sabemos que la música de *La romería* se concluyó (y probablemente se empezó también a componer) en 1927.

<sup>337</sup> M. Palacios: *La renovación musical...*, p. 482.

<sup>338</sup> Á. M. C[astell]: “Informaciones musicales / Los conciertos...”, *ABC*, 30-10-1930, p. 46; J. Turina: “Orquesta Clásica”, *El Debate*, 30-10-1930, p. 4; [J.] Forns: “La música y los músicos / Concierto...”, *Heraldo de Madrid*, 30-10-1930, p. 6; M. H[ernández] Barroso: “Música y músicos / La Orquesta...”, *La Libertad*, 31-10-1930, p. 8; Campanone: “Madrid musical / Orquestas clásicas”, *Boletín Musical*, III, 33, diciembre de 1930, p. 9. Aunque hay otras críticas a la Suite que también se



diferencias entre aquélla y el Ballet, lo español está presente en ambas partituras, ya que se trata de un rasgo inherente a la concepción de una obra que en origen estaba destinada a los *Ballets Espagnols* de Antonia Mercé. Por eso, cuando se estrenó la versión “íntegra” en 1932, la crítica volvió a pronunciarse en los mismos términos, afirmando muy literariamente que “[...] en general tiene toda la obra una luz de sol español, un cálido hervor de sangre meridional, una vena melódica fluida y clarísima de la más castiza enjundia nacional”<sup>339</sup>. Y lo mismo ocurrió cuando se escenificó el ballet en 1933, del que Salazar destacaba “su fino color de un andalucismo ‘a lo Falla’”<sup>340</sup> y que Espinós consideraba “empañado en la sustancia andaluza que vivifica las mejores páginas [del maestro]”<sup>341</sup>, lo cual remataba el crítico de *Informaciones* al aclarar que esto no quiere decir “que el joven compositor carezca de una acusada personalidad, sino que ha preferido una determinada tendencia”<sup>342</sup>, si bien la opinión de Julio Gómez contrastaba con lo anterior al encontrar “excesiva la docilidad con que [Pittaluga] seguía los procedimientos de Falla”<sup>343</sup>.

En relación con lo anterior, es interesante destacar —como ya hiciera María Palacios— que en *La romería de los cornudos* los “elementos típicamente nacionalistas se sitúan fundamentalmente en el plano melódico”<sup>344</sup>, lo que llevó a Juan José Mantecón, tras escuchar la Suite, a resaltar de Pittaluga “el gesto fácil y fluido de su rica invención melódica, de un españolismo reverberante y decidido, que consciente y voluntario sigue la tradición de Falla”<sup>345</sup>; o al crítico de *La Libertad* a destacar de la partitura del Ballet el “derroche de técnica, de inspiración y de motivos folklóricos, engarzados en melodías que recogen la emoción de la leyenda”<sup>346</sup>.

De hecho, lo anterior se percibe claramente, tanto en el Ballet como en la Suite, en los dos temas del “Nocturno (La hoguera)” (ejemplos 8 y 9) o en la primera sección de la “Danza de Chivato” (ejemplo 14), pues se trata de los momentos más líricos de la obra, contruidos sobre una textura de melodía acompañada y los cuales comparten una sonoridad españolista. El ejemplo más claro es el “Nocturno”, donde el uso de los instrumentos de cuerda potencia su carácter lírico, y del que la

---

refieren a la influencia de Falla y al carácter español de la música, no las recogemos en esta nota porque aparecerán, a propósito, más adelante en el texto.

<sup>339</sup> Acorde: “De Música / En Calderón...”, *Informaciones*, 7-4-1932, [p. 10]. Ver también: V. Espinós: “Los conciertos...”, *La Época*, 8-4-1932.

<sup>340</sup> [A.] S[alazar]: “El Teatro / Calderón / Bailes...”, *El Sol*, 10-11-1933, [p. 8].

<sup>341</sup> V. E[spínós]: “En el Calderón...”, *La Época*, 11-11-1933.

<sup>342</sup> A. L. H.: “En el Calderón / Argentinita y su compañía de bailes españoles”, *Informaciones*, 10-11-1933, p. 10.

<sup>343</sup> J. Gómez: “La romería...”, *El Liberal*, 10-11-1933, p. 6.

<sup>344</sup> M. Palacios: *La renovación musical...*, p. 483.

<sup>345</sup> J. del B[rezo] (J. J. Mantecón): “Información musical / Concierto por la Orquesta...”, *La Voz*, 30-10-1930, [p. 2].

<sup>346</sup> S. S.: “El Teatro / Calderón.- ‘La romería...’”, *La Libertad*, 10-11-1933, p. 4. Sobre la importancia de la melodía también se pronunciaron Salvador Bacarisse y Joaquín Turina tras el estreno de la versión “íntegra” de *La romería de los cornudos*. Ver: S. Bacarisse: “Los conciertos...”, *La Voz*, 7-4-1932, p. 8; J. Turina: “Orquesta Sinfónica”, *El Debate*, 8-4-1932, p. 4.

crítica resaltó tras el estreno de la Suite su “sutil belleza melódica”<sup>347</sup>, así como el que fuera el movimiento que más gustó al auditorio, hasta el punto de que la orquesta tuvo que repetirlo y Pittaluga fue ovacionado<sup>348</sup>.

Esa importancia concedida a la melodía (común al Grupo de los Ocho y a la Música Nueva)<sup>349</sup>, junto al color nacional de *La romería de los cornudos*, son dos factores esenciales que explican el éxito que la Suite, la versión “íntegra” y el Ballet cosecharon en sus respectivos estrenos (llenando “de euforia y contento el ánimo del espectador”<sup>350</sup> y adueñándose “del ánimo del auditor desde la primera audición”<sup>351</sup>), contribuyendo también a que la obra no fuera identificada con la vanguardia por la crítica, que sin embargo sí reconoce la adscripción de Pittaluga a aquélla.

#### 2.2.4.2. Elementos de modernidad

Enlazando con lo anterior, hay que decir que la crítica considera que el “adherido al vanguardismo”<sup>352</sup> Pittaluga, “maestro nuevo y nada novísimo afortunadamente”<sup>353</sup> –según Jaquotot–, “se permite una escapada por los vastos campos del sentido común”<sup>354</sup> y “se emancipa de tutelas vanguardistas, acaso por no sentirse empapado en la técnica ultramoderna, dejándose llevar por una visión lírica”<sup>355</sup>. Es más, “a pesar de sentir modernísimamente la música, tiene la plausible virtud de no concederle todo a lo ‘snob’ sino que acepta, como base de su producción, el tener siempre algo nuevo que expresar en el terreno melódico”<sup>356</sup>. Irónicamente se añade que, aunque incurre “en anatema de sus correligionarios de vanguardismo porque dentro del dogma es derechista”<sup>357</sup>, y “el Katipunan futurista no le perdonará ese asomo de deserción, el público, sí”<sup>358</sup>, pues “el público está la mayoría por ese estilo fácil, sensible y definido, siempre que vaya acompañado de un

---

<sup>347</sup> Á. M. C[astell]: “Informaciones musicales / Los conciertos...”, *ABC*, 30-10-1930, p. 46.

<sup>348</sup> C. Jaquotot: “De Música / El segundo concierto...”, *La Nación*, 30-10-1930, p. 16; [A.] S[alazar]: “La vida musical / Orquesta...”, *El Sol*, 30-10-1930, p. 2; J. del B[rezo] (J. J. Mantecón): “Información musical / Concierto por la Orquesta...”, *La Voz*, 30-10-1930, [p. 2]; M. H[ernández] Barroso: “Música y músicos / La Orquesta...”, *La Libertad*, 31-10-1930, p. 8.

<sup>349</sup> Cfr.: M. Palacios: *La renovación musical...*, p. 275.

<sup>350</sup> J. del B[rezo] (J. J. Mantecón): “Información musical / Concierto por la Orquesta...”, *La Voz*, 30-10-1930, [p. 2].

<sup>351</sup> [J. del] B[rezo] (J. J. Mantecón): “La Compañía de bailes...”, *La Voz*, 10-11-1933, p. 3.

<sup>352</sup> Campanone: “Madrid musical / Orquestas...”, *Boletín Musical*, III, 33, diciembre de 1930, p. 9.

<sup>353</sup> C. Jaquotot: “De Música / El segundo concierto...”, *La Nación*, 30-10-1930, p. 16.

<sup>354</sup> Campanone: “Madrid musical / Orquestas...”, *Boletín Musical*, III, 33, diciembre de 1930, p. 9.

<sup>355</sup> Á. M. C[astell]: “Informaciones musicales / Los conciertos...”, *ABC*, 30-10-1930, p. 46.

<sup>356</sup> Acorde: “De Música / En Calderón...”, *Informaciones*, 7-4-1932, [p. 10].

<sup>357</sup> Á. M. C[astell]: “Informaciones musicales / Los conciertos...”, *ABC*, 7-4-1932, p. 41.

<sup>358</sup> Á. M. C[astell]: “Informaciones musicales / Los conciertos...”, *ABC*, 30-10-1930, p. 46.

ropaje florido y brillante”<sup>359</sup>. Asimismo, debido al nacionalismo de la obra, la crítica ve en Pittaluga “a un compositor capaz de escribir música a lo Albéniz, a lo Granados mejor que a lo Ravel y a lo Mossolow”<sup>360</sup>. Y hay quien opina que, a través del irreverente título, el compositor se pone “a tono con el vanguardismo literario moderno, ya que la partitura no encaja del todo, afortunadamente, en las exageraciones de las híbridas modalidades futuristas”<sup>361</sup>.

Aparte de los comentarios citados, bastante conservadores, vale la pena incluir el de Salazar al estrenarse la Suite:

Pittaluga sigue en su ballet muy cerca el modelo de Falla. Es natural. Hace una música fácil y ligera, sonriente, sin complicaciones técnicas ni de las otras; su orquesta suena bien y moderna, sin modernismos; española, sin españolismos. Sin pretender una originalidad despampanante, acusa en su autor una personalidad real que ha de dar muy buenas páginas a nuestra música. Agilidad, frescura, transparencia: cualidades que hacían merecedora a esa obra para haber figurado en el sitio de honor del programa<sup>362</sup>.

Y tras el estreno del ballet, Salazar añadía: “Nada negro hay en esta música ni en estas danzas; al contrario, todo es claro, luminoso”<sup>363</sup>.

Esa facilidad y ligereza, esa transparencia y claridad de las que habla Salazar se comprenden teniendo en cuenta, por un lado, que en *La romería de los cornudos* predomina la textura de melodía con acompañamiento, a la vez que hallamos texturas claras y homofónicas con un contrapunto sencillo basado sobre todo en breves imitaciones, lo cual es característico de la mayoría de los compositores del Grupo de los Ocho<sup>364</sup>. Un perfecto ejemplo lo encontramos en el primer tema del Ballet y la Suite, interpretado por los vientos y el piano, con una textura homofónica de carácter rítmico y un pequeño contrapunto (que no existe en la Suite) de trompeta a la quinta (ejemplo 1).

Por otra parte, la sensación de claridad también se debe a la concepción camerística que caracteriza en general la obra, donde el tratamiento de la orquesta tiende a lo desnudo, y los timbres –con predominio de los vientos– están bastante definidos porque se persigue el tratamiento individual. En este sentido, el Ballet se diferencia en algunas partes de la Suite, donde la concepción es más sinfónica y no interesa tanto el juego tímbrico sino crear masas sonoras con predominio de la

---

<sup>359</sup> C. Jaquotot: “De Música / El segundo concierto...”, *La Nación*, 30-10-1930, p. 16.

<sup>360</sup> Acorde: “De Música / En Calderón...”, *Informaciones*, 7-4-1932, [p. 10]. Maurice Ravel ya fue mencionado en el apartado 1.5.3 dentro del capítulo II de esta tesis como uno de los compositores europeos fundamentales para la renovación de la música española en estos años. Por lo que respecta a Alexander Mosolov (1900-1973), hay que aclarar que se trata de un compositor ruso que destacó en los años veinte del pasado siglo dentro de la vanguardia de la Época Soviética.

<sup>361</sup> Á[ngel] M[aría] C[astell]: “Informaciones musicales / La Orquesta Filarmónica. Gustavo Pittaluga”, *ABC*, 28-10-1933, p. 45.

<sup>362</sup> [A.] S[alazar]: “La vida musical / Orquesta...”, *El Sol*, 30-10-1930, p. 2.

<sup>363</sup> [A.] S[alazar]: “El Teatro / Calderón / Bailes...”, *El Sol*, 10-11-1933, [p. 8].

<sup>364</sup> Dos excepciones son Fernando Remacha y Salvador Bacarisse, quienes utilizan elementos fugados más complejos. Cfr.: M. Palacios: *La renovación musical...*, pp. 277-278.

cuerda (“Las persecuciones” en el Ballet frente a la “Danza de las persecuciones” en la Suite). Asimismo, en ocasiones, el compositor disecciona la melodía del Ballet entre los diferentes instrumentos y propone un planteamiento orquestal más atomizado y puntillista en comparación con la Suite, donde el tratamiento es más de bloque (“Baile de Sierra y el Sacristán” en el Ballet –34 de ensayo–, frente al “Baile del requiebro y la coquetería” en la Suite –tres compases antes del 64 de ensayo–).

En relación con lo anterior, Salazar también insinúa la existencia de cierta modernidad en la obra de Pittaluga al decir que “su orquesta suena bien y moderna”<sup>365</sup>, lo cual se refiere al tratamiento que emplea el compositor, como si se tratase de “una gran paleta de colores y timbres”<sup>366</sup>, y como suele ser habitual en la música de los Ocho. De hecho, Salazar no fue el único que destacó la modernidad orquestal de *La romería*, pues también Rafael Marquina, en su artículo aparecido en *Blanco y Negro* en abril de 1932, acertó a ver en la música “su modernidad –audible en la peculiar *manera* de sus orquestaciones–”<sup>367</sup>. E igualmente, cuando la Suite “íntegra” se estrenó en Barcelona al mes siguiente, el crítico de *La Vanguardia* afirmó que la obra “merece todas las atenciones, por su factura, moderna sin aberraciones, y por revelar un instrumentador experto y bien orientado”<sup>368</sup>.

Ahondando en el tratamiento moderno e individualizado de los instrumentos, del que también se hizo eco Mateo Hernández Barroso al referirse al “flexible empleo de los timbres orquestales”<sup>369</sup>, debemos insistir en la importancia dada a los vientos desde el tema inicial (el crítico de *El Socialista* habla de “perfecto dominio del metal en la orquesta”<sup>370</sup>), destacando en particular el protagonismo concedido a la trompeta y al oboe.

La trompeta, si bien por un lado aporta un sonido típicamente español unido a la fiesta de los toros (el ejemplo más claro lo encontramos en la “Danza final” a modo de pasodoble en el Ballet –ejemplo 17– y en la Suite –74 de ensayo–), también es un sonido identificado con la modernidad por las vanguardias musicales europeas de las primeras décadas del siglo XX<sup>371</sup>. Concretamente, encontramos un uso moderno de la trompeta en su toque incisivo y rítmico en el 18 de ensayo de la tercera “Escena” de la partitura del Ballet, así como en la sonoridad burlesca que proporciona su timbre con sordina en la “Entrada de los peregrinos” (ejemplo 5), el “Baile de Sierra y el Sacristán” (ejemplo 7), “Las persecuciones” (ejemplo 11) y la “Danza de Chivato”, en la que se suman el oboe y el fagot para potenciar dicho carácter (ejemplo 15), como explicaremos al hablar de la relación entre música y libreto.

---

<sup>365</sup> [A.] S[alazar]: “La vida musical / Orquesta...”, *El Sol*, 30-10-1930, p. 2.

<sup>366</sup> Cfr.: M. Palacios: *La renovación musical...*, p. 278.

<sup>367</sup> R. Marquina: “La romería de Moclín”, *Blanco y Negro*, XLII, 2133, 10-4-1932, [p. 107].

<sup>368</sup> [Urbano] [Fernández] Z[anni]: “Música y teatros / Palacio de la Música...”, *La Vanguardia*, 22-5-1932, p. 30.

<sup>369</sup> M. H[ernández] Barroso: “Música y músicos / La Orquesta...”, *La Libertad*, 31-10-1930, p. 8

<sup>370</sup> Martín Puente: “Calderón.- La Argentinista estrena ‘La romería de los cornudos’”, *El Socialista*, 10-11-1933, p. 5.

<sup>371</sup> Un ejemplo de la importancia dada a los instrumentos de viento en la época es el III movimiento del *Concierto para piano y orquesta* en Sol Mayor (1929-1931) de Ravel.

En cuanto al oboe, aparte de la identificación de su timbre con lo español por influencia de Falla, su presencia sitúa la música de Pittaluga dentro de una estética moderna y “resalta la importancia de los instrumentos de viento madera y especialmente del timbre de doble lengüeta en la mayor parte de las obras de estos años”<sup>372</sup>, como ocurre también en *Corrida de Feria* de Bacarisse.

Otro rasgo de modernidad tímbrica es que la orquesta, en los momentos de plenitud sonora, en vez de utilizarse “para crear grandes texturas expresivas, característica que sería propia de una composición romántica”<sup>373</sup>, es tratada en varias ocasiones con carácter percutido, rasgo también presente en *Corrida de Feria*<sup>374</sup>. Así ocurre en la partitura del Ballet de *La romería* en el *tutti* con *staccati* en *sforzando* del final de la tercera “Escena”, en los solos de trompeta apoyados con acordes en bloque al principio del “Baile de Sierra y el Sacristán” (ejemplo 6), o en el clímax en *staccato* y *sforzando* hacia el final de “Las persecuciones” (ejemplo 12). Y lo mismo sucede con el piano, en donde Pittaluga busca en ocasiones la misma sensación mediante toques percutidos, como en el 46 de ensayo del “Nocturno (La hoguera)” en el Ballet.

A propósito de lo dicho, es necesario resaltar que esa importancia concedida al timbre está ligada al ritmo, otro elemento fundamental (máxime cuando se trata de un ballet) y que –como afirma Palacios– también es “moderno, con la ruptura del pulso”<sup>375</sup>. Un claro ejemplo es la “Introducción” del Ballet y la Suite, con cambios constantes de compás, así como la primera “Escena” del Ballet por la polirritmia que se genera entre la melodía y el acompañamiento, como explicamos al analizar la partitura (ejemplos 1 y 2).

Además, el toque incisivo y rítmico de la trompeta en la tercera “Escena” del Ballet, que mencionamos al hablar del timbre, contribuye al enriquecimiento del *tempo* que se produce a partir del 18 de ensayo mediante un juego de planos y acentos diferentes, hasta llegar a la contracción rítmica final en la que la orquesta, como hemos dicho, es tratada de forma percutida.

Pero sin duda, el ejemplo más claro de esa relación entre el ritmo y el timbre lo encontramos en la “Entrada de los peregrinos”, construida precisamente a base de bloques rítmico-tímbricos en ostinatos rítmicos en los que se enfrentan compases de acentuación binaria y ternaria, y donde la posible monotonía de esta estructura es superada con los contrastes tímbricos y dinámicos en los vientos (ejemplo 5).

Si esta importancia concedida al ritmo, “de alguna forma [ya] relacionaría la partitura [del Ballet] con la fuerza de los ballets rusos de Stravinsky”<sup>376</sup>, en la “Entrada de los peregrinos” es aún más patente por el carácter descriptivo a base de ostinatos que hacen avanzar la acción y que llevan a Palacios, como dijimos, a

---

<sup>372</sup> M. Palacios: *La renovación musical...*, p. 474.

<sup>373</sup> *Ibid.*, p. 476.

<sup>374</sup> Cfr.: *Ibid.*

<sup>375</sup> *Ibid.*, p. 483.

<sup>376</sup> *Ibid.*, p. 469.

calificar el movimiento de stravinskiano<sup>377</sup>. Aún más, Stravinsky también está presente, con su característico uso del ritmo para potenciar lo ritual, en el séptimo movimiento del Ballet, “Las persecuciones”, cuya sonoridad inicial recuerda las “Rondas primaverales” de *La consagración de la primavera* (ejemplo 10). Y por último, stravinskiano y español al mismo tiempo es el recurso de la hemiolia, que de forma superpuesta aparece en la tercera “Escena” del Ballet (tercer compás después del 16 de ensayo) al superponer la flauta en binario a los violines primeros en ternario<sup>378</sup>.

Por otra parte, y retomando las opiniones de la crítica sobre la modernidad de *La romería de los cornudos*, es necesario reproducir el comentario formulado por Ángel María Castell al afirmar expresamente que Pittaluga “recurre en momentos de alucinación a la disonancia, pero los de lucidez son los más”<sup>379</sup>. De hecho, aunque la disonancia fue rápidamente asumida por los compositores, tardó más en ser aceptada por el público y de ahí que Castell la viera como una alucinación. Como ejemplo, tenemos la cadencia sobre la subdominante de Mi en el 13 de ensayo del “Romance de Solita” en la partitura del Ballet.

De esta manera, y enlazando con el parámetro armónico, hay que decir que encontramos en *La romería* otra de las características de las vanguardias musicales europeas de principios de siglo: el alejamiento de la tonalidad tradicional (común también a la música del Grupo de los Ocho<sup>380</sup>) y que aquí se produce mediante el uso de la tonalidad expandida, es decir, que se añaden notas extrañas a la armonía, pero los centros tonales y sus funciones se mantienen.

Así, se pierde a veces “el concepto de tónica Mayor o menor, pero no la polaridad tónica-dominante”<sup>381</sup>, como se observa en el Ballet en el “Baile de Sierra y el Sacristán”, donde la tonalidad es Si menor pero con toques de mayor, o en el “Nocturno (La hoguera)”, donde se produce una constante alternancia Mayor/menor a pesar del Sol Mayor en armadura (ejemplo 8).

Del mismo modo, hallamos en el Ballet partes tonales y partes modales, con predominio de estas últimas, y con superposición de ambas en ocasiones, es decir, que la modalidad aparece en el plano horizontal. Un buen ejemplo es el “Romance de Solita”, donde encontramos una armonía tonal —en Mi Mayor al comienzo—, mientras que la melodía de la voz está construida sobre el modo frigio (ejemplo 3).

Este alejamiento de la tonalidad tradicional se produce en Pittaluga a través de lo diatónico (frente a otros compositores de los Ocho en cuyas obras encontramos un mayor uso de lo cromático<sup>382</sup>) y contribuye a esa sensación de ligereza, claridad y

---

<sup>377</sup> Cfr.: *Ibid.*, p. 484.

<sup>378</sup> La influencia de Stravinsky a través de la hemiolia, el ostinato rítmico y la polirritmia, aparece también en el ballet *Juerga* de Julián Bautista, como explica María Palacios en: *Ibid.*, p. 469.

<sup>379</sup> Á. M. C[astell]: “Informaciones musicales / Los conciertos...”, *ABC*, 7-4-1932, p. 41.

<sup>380</sup> M. Palacios: *La renovación musical...*, pp. 275-277.

<sup>381</sup> *Ibid.*, p. 277.

<sup>382</sup> Es el caso de Salvador Bacarisse o Fernando Remacha. Cfr.: M. Palacios: *La renovación musical...*, p. 277.

luminosidad señalada por Salazar<sup>383</sup>, al igual que explica esos momentos de lucidez que predominan en la obra para Castell<sup>384</sup>.

Sin embargo, vale la pena señalar, dentro del movimiento titulado en el Ballet “Las persecuciones”, cómo el compositor dispone una armonía modal diatónica al comienzo, que después enriquece (desde el 58 de ensayo) con cromatismos, generando más inestabilidad y transformando el carácter de lírico a burlesco (ejemplo 11). Igualmente, llama la atención, en la primera “Escena” y en el “Romance de Solita”, el uso de notas pedales y cromatismos como relleno en los vientos, lo cual suspende la sonoridad y crea una tensión que queda sin resolver, dando lugar a un movimiento armónico muy lento (ejemplos 2 y 3). Y en ese intento por parte de Pittaluga de crear tensión se encuentra también el empleo de una cadencia rota sobre el IV grado en primera inversión, justo antes del Si final en el “Baile de Sierra y el Sacristán”.

Por último cabe mencionar, como procedimiento armónico, el empleo en la partitura del Ballet del tritono, que construido melódicamente sirve como toque de color (Do y Fa # entre el 17 y el 18 de ensayo en la tercera “Escena”), mientras que armónicamente funciona como recurso tímbrico más elaborado, con el que logra una sonoridad inestable que crea expectación (octava “Escena”: La y Mib entre el clarinete y el oboe –ejemplo 13–; Do y Fa # entre la trompeta y la flauta) y que utiliza incluso como enlace (imitación de un solo de violín primero por un solo de violín segundo a distancia de tritono en la novena “Escena”).

### 2.2.4.3. Carácter teatral: una música para la escena

Otro aspecto esencial señalado ya desde el estreno de la Suite de danzas fue el “temperamento teatral”<sup>385</sup> de *La romería de los cornudos*. Salazar lo expuso claramente, aprovechando para reivindicar la importancia en la época del género del ballet y para criticar la composición de zarzuelas, que por lo general se vinculaban a un nacionalismo involutivo, cargado de tópicos y citas folklóricas directas, y alejado de los presupuestos de la Música Nueva:

Porque siendo esa música de Pittaluga una grata música para ser escuchada en el concierto, es, sobre todo, una música pensada y realizada para la escena. Es fácil, oyéndola, imaginarse un escenario y esto no es cosa baladí cuando estamos acostumbrados a oír músicas de teatro que parecen hechas para ser colgadas en el comedor. “La romería de los cornudos” [...] merece que se ponga pronto en escena. Si los directores de nuestros teatros líricos no fueran tan pelmazos, con un criterio de cemento armado, montarían en seguida toda esa serie de “ballets” que han escrito recientemente compositores como Turina, Esplá, los dos Halffter, Bautista y alguno más. El público saldría más divertido que después de

---

<sup>383</sup> [A.] S[alazar]: “La vida musical / Orquesta...”, *El Sol*, 30-10-1930, p. 2; [A.] S[alazar]: “El Teatro / Calderón / Bailes...”, *El Sol*, 10-11-1933, [p. 8].

<sup>384</sup> Á. M. C[astell]: “Informaciones musicales / Los conciertos...”, *ABC*, 7-4-1932, p. 41.

<sup>385</sup> [J.] Forns: “La música y los músicos / Concierto...”, *Heraldo de Madrid*, 30-10-1930, p. 6.

escuchar los esperpentos que se les ofrecen con el nombre de zarzuelas, los empresarios ganarían más y todos saldríamos ganando<sup>386</sup>.

Igualmente, Mantecón defendía que “su patente valor teatral, que lo atestigua desde el principio; sus ritmos, su plasticismo musical, su estructura, nos dicen que su triunfo en la escena podemos darlo por descartado”<sup>387</sup>.

Turina, por su parte, recomendaba a Pittaluga seguir en este terreno: “tan escaso está nuestro teatro de músicos, que creo un deber aconsejar al joven compositor reflexionar este problema antes de seguir su camino artístico, que tan brillantemente ha comenzado”<sup>388</sup>.

Y José Forns, en la línea de Salazar, aprovechaba el éxito cosechado por la Suite de danzas para reivindicar la creación del “ballet’ español”:

Si por motivos que no son desde luego imputables a nuestros compositores, aún no ha logrado implantarse en España la ópera nacional, no estaría de más crear, por lo menos, el “ballet” español. En ese género existen ya obras maestras de Falla, Turina y Granados, que han triunfado en el Extranjero con la rara virtud de despertar curiosidad hacia la música española. La Argentina ha consagrado su personalidad con esas deliciosas páginas de la lírica hispana. Varios jóvenes han cultivado el mismo género con verdadero acierto.

¿Por qué la dirección artística de un teatro como el Calderón, tan entusiasta por el arte patrio, no acomete la empresa de crear el “ballet” español? Sería un acierto rotundo y un seguro éxito de público<sup>389</sup>.

Es importante destacar que ese carácter teatral que llamó la atención de la crítica cuando se estrenó la Suite de danzas fue potenciado musicalmente por Pittaluga en la partitura del Ballet de acuerdo con el libreto, como hemos mencionado en el análisis y explicaremos a continuación, enumerando los diferentes recursos utilizados para ello.

Ya desde la primera “Escena”, el compositor intenta poner en relación música y texto, por lo que propone un ritmo pausado (ejemplo 2) que concuerda con el ritmo escénico de la versión C del libreto (reproducida en el apartado 2.1.3 de este capítulo), según la cual vecinos y mozos se preparan para escuchar el “Romance de Solita”, es decir, que los bailarines adoptan aquí una actitud pasiva. Además, como acaba de alzarse el telón, esta escena sirve como presentación general de la puesta en escena, por lo que Pittaluga crea una tensión armónica sin resolver mediante el uso de un bordón, generando expectación ante lo que va a ocurrir.

---

<sup>386</sup> [A.] S[alazar]: “La vida musical / Orquesta...”, *El Sol*, 30-10-1930, p. 2.

<sup>387</sup> J. del B[rezo] (J. J. Mantecón): “Información musical / Concierto por la Orquesta...”, *La Voz*, 30-10-1930, [p. 2].

<sup>388</sup> J. Turina: “Orquesta Clásica”, *El Debate*, 30-10-1930, p. 4. Sobre el valor teatral de Pittaluga escribió también Turina en su crítica al estreno de la versión sinfónica “íntegra” de *La romería de los cornudos*. Ver: J. Turina: “Orquesta Sinfónica”, *El Debate*, 8-4-1932, p. 4.

<sup>389</sup> [J.] Forns: “La música y los músicos / Concierto...”, *Heraldo de Madrid*, 30-10-1930, p. 6.



Otro ejemplo lo encontramos en la tercera “Escena”, donde la versión C indica que, tras el “Romance de Solita”, algunos vecinos y mozos dan “la réplica en pasos de baile”, y la música parece hacer lo propio al presentar el mismo material del Romance pero con carácter más rítmico (ejemplo 4). Además, como esta escena funciona como transición desde el punto de vista escénico hacia la “Entrada de los peregrinos”, Pittaluga evita darle entidad musical y no encontramos en ella un tema definido.

De forma más clara en cuanto a esa identificación música-texto, tenemos la sonoridad burlesca que proporciona la trompeta con sordina en la “Entrada de los peregrinos” para resaltar que éstos son recibidos con burlas a su llegada (ejemplo 5).

Continuando con el uso de los timbres instrumentales (añadiendo en este caso la dinámica para transmitir el sentido del texto) llama la atención, al comienzo del “Baile de Sierra y el Sacristán”, el juego tímbrico entre la flauta y el oboe por un lado, con *pizzicati* en las cuerdas, todo en *piano* o *pianissimo*; frente a los solos de trompeta con sordina por otro, con acordes percutidos y todo en *fortissimo*, con el fin de reflejar el coqueteo entre Sierra y el Sacristán mediante la caracterización musical de los dos personajes (ejemplo 6).

Por otra parte, dentro de “Las persecuciones” y a partir del 60 de ensayo, la persecución de las peregrinas por parte de los mozos para internarse con ellas en el bosque –según el libreto–, es subrayada por la música, que recuerda una cacería con la intervención de las trompas y la concentración progresiva de valores rítmicos (ejemplo 12).

Y finalmente, en la “Danza de Chivato”, en la que este personaje baila con la frente adornada “de un par de cuernecillos alusivos, [...] coreado por los demás que, en rueda le siguen y le observan con burlas” según C, Pittaluga hace gala nuevamente de su dominio de los recursos tímbricos con el fin de potenciar el significado del texto. De esta manera, para lograr musicalmente el carácter burlesco del fragmento, utiliza en la segunda sección: las trompetas (también en la “Entrada de los peregrinos”, en el “Baile de Sierra y el Sacristán” y en “Las persecuciones”), que dispone en imitación y una de ellas con sordina; el oboe, que construye sobre tritono; y el fagot, picado y en novena menor, imprimiendo un carácter marcial y aumentando la sonoridad humorística (ejemplo 15).

En relación con lo anterior es interesante añadir que, si bien tras el estreno del ballet en 1933 el *Heraldo de Madrid* se refería expresamente al carácter burlesco de la “Danza de Chivato”<sup>390</sup>, las críticas anteriores a 1933 no hablan de ese aspecto de la danza; y en efecto, como hemos visto en el apartado anterior, en la partitura de la Suite este fragmento se construye de forma diferente, resultando menos burlesco y más españolista (ejemplo 16).

No en vano, el carácter burlesco presente en la partitura del Ballet alcanza el máximo del grotesco (como dijimos en el apartado dedicado al libreto) precisamente en la “Danza de Chivato”, al estar ahí la música apoyada por la coreografía y el vestuario, como señaló la crítica y ya hemos mencionado, puesto

---

<sup>390</sup> E. R. de la S.: “La Argentinista...”, *Heraldo de Madrid*, 10-11-1933, p. 4.

que Chivato baila “decorado con adornos caprinos”<sup>391</sup> y “revestido de los atributos con que la malicia popular adorna a los maridos de las romeras”<sup>392</sup>.

Así, esta danza, con su carácter burlesco, se convierte en un perfecto ejemplo de la modernidad de la obra a través del uso de la parodia, que tanta importancia tuvo para las vanguardias de las primeras décadas del siglo XX, como hemos dicho anteriormente. En efecto, aunque el libreto no sea en sí mismo paródico, la parodia está presente en los distintos elementos de la puesta en escena (música, vestuario, coreografía y –como veremos– también en la escenografía) a través de lo burlesco.

Aún más, este acercamiento burlesco, cargado de ironía y humor y que a veces llega a lo grotesco, es una característica que *La romería de los cornudos* comparte con otros ballets de los compositores del Grupo de los Ocho, como *La maja vestida* (1919) de Fernando Remacha o *Juerga* de Bautista<sup>393</sup>, en consonancia con el carácter lúdico defendido por el Grupo en su manifiesto<sup>394</sup> y entroncando con las vanguardias musicales europeas.

Enlazando con ese carácter teatral de *La romería de los cornudos* hay que decir que, al ser música pensada para la escena, persigue una finalidad narrativa que musicalmente está relacionada con la importancia que se da en la partitura del Ballet a la forma, fundamental en la estética de la Música Nueva<sup>395</sup>. Como hemos visto durante el análisis, el compositor expone el material motivico y lo va repitiendo a lo largo de toda la obra, variándolo desde el punto de vista de la tímbrica, la agógica, etc., pero sin desarrollarlo realmente y logrando una gran unidad.

Así, se crea en ocasiones una vinculación entre el material musical y el libreto, como en la novena “Escena”, donde los personajes regresan del bosque y el compositor emplea el mismo material temático que usó cuando se internaron en él (“Las persecuciones”).

Pero el mejor ejemplo en cuanto a la unidad formal lo constituye el último movimiento, en el que no solo se recapitula el inicio de la partitura, sino que en él se citan los diferentes motivos que han ido apareciendo a lo largo de ella, hasta el punto de que podríamos hablar de cierto carácter cíclico en la obra, como ocurre también en *Corrida de Feria* de Bacarisse<sup>396</sup>.

También en relación con la construcción formal de la partitura del Ballet podemos hablar de la yuxtaposición que emplea Pittaluga en *La romería de los cornudos*, al igual que hiciera Remacha en *La maja vestida*<sup>397</sup>, pues es un rasgo habitual

---

<sup>391</sup> *Ibíd.*

<sup>392</sup> S. Bacarisse: “La romería...”, *Luz*, 10-11-1933, p. 6.

<sup>393</sup> Véase: M. Palacios: *La renovación musical...*, pp. 462-463, 465, 467-468.

<sup>394</sup> “Hacer música [...] por gusto, por recreo, por diversión, por deporte”. [s. a.]: “Conferencia de Gustavo Pittaluga...”, *La Gaceta Literaria*, IV, 96, 15-12-1930, p. 13.

<sup>395</sup> Cfr.: M. Palacios: *La renovación musical...*, p. 478.

<sup>396</sup> Ver: *Ibíd.*, p. 477.

<sup>397</sup> *Ibíd.*, p. 465.

en la música de los Ocho<sup>398</sup>. Esta yuxtaposición se sucede por contrastes: entre movimientos, al evitar el enlace (“Escena” primera y “Romance de Solita”, o tercera “Escena” y “Entrada de los peregrinos”); de carácter, con respecto al movimiento anterior y posterior (“Entrada de los peregrinos”); de ritmos y timbres (“Entrada de los peregrinos” nuevamente); o de secciones dentro de un mismo movimiento (“Danza de Chivato” y “Danza final”).

## 2.3. La escenografía

### 2.3.1. Breves consideraciones cronológicas: hacia la plástica escenográfica de Vallecas

Frente al libreto y la música de *La romería de los cornudos*, creados para la compañía de Antonia Mercé, *la Argentina*, y cuyas primeras versiones —como hemos visto— datan de 1927, hay que recordar que la escenografía fue concebida posteriormente para el estreno del ballet en 1933 por la compañía de Encarnación López, *la Argentinita*.

A pesar de que Ian Gibson sitúa la escenografía de Alberto en 1927<sup>399</sup>, esa datación es errónea. Lo más probable es que se confunda al ver la foto del boceto que la revista *Poesía* publicó como ilustración al texto que habla del proyecto fallido de representar el ballet en la Residencia de Estudiantes en 1927<sup>400</sup>, representación a la que se refiere Gibson y que no hemos podido confirmar<sup>401</sup>.

De hecho, en los diferentes catálogos consultados, la escenografía de Alberto se fecha a principios de los años treinta, lo cual queda claro al repasar su trayectoria artística, pues si bien anteriormente encontramos en sus obras rasgos de la Escuela de Vallecas (en la que se enmarca la escenografía, como explicaremos), dicha estética no se configura realmente hasta los años treinta<sup>402</sup>, década en la que comienza también su labor como escenógrafo.

Para comprender esta evolución es necesario retrotraernos al menos hasta 1922, pues en torno a esa fecha Alberto conoce en Madrid a Rafael Barradas, figura importante de nuestra renovación plástica y colaborador del Teatro de Arte de Martínez Sierra<sup>403</sup>. Aunque con anterioridad a ese encuentro Alberto ya “había comenzado a prefigurar las bases fundamentales de [...] la esencia poética de la llamada Escuela de Vallecas”<sup>404</sup> y tenía “al menos conocimiento incipiente de la

---

<sup>398</sup> *Ibíd.*, p. 277.

<sup>399</sup> I. Gibson: *Federico García Lorca...*, p. 249; I. Gibson: *Vida, pasión y muerte...*, p. 428.

<sup>400</sup> *Poesía. Revista ilustrada...*, 18-19 (1983), p. 111.

<sup>401</sup> Ver nota 134.

<sup>402</sup> Véase el apartado 2.4 dentro del capítulo II de esta tesis doctoral.

<sup>403</sup> Ver el apartado 3.5 dentro del capítulo II de esta tesis doctoral.

<sup>404</sup> J. Brihuega: “Una estrella en el camino...”, pp. 20-21.

modernidad plástica”<sup>405</sup>, fue Barradas quien lo introdujo en los ambientes vanguardistas de la capital, poniéndolo en contacto con el mundo del Teatro de Arte y con los círculos intelectuales y artísticos madrileños, entre los que se encontraba García Lorca<sup>406</sup>.

Además, Barradas conseguiría que Alberto participara en la Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos en 1925, la cual supuso su presentación oficial, y donde dejó claro su conocimiento de los lenguajes escultóricos modernos, colocándose “en la primera línea de la renovación escultórica peninsular”<sup>407</sup>.

A partir de entonces, Alberto entró en una compleja fase creativa, un largo proceso de búsqueda con intensas investigaciones en el terreno de la expresión formal, como lo demuestra su producción entre 1925 y 1930, en la que encontramos ya claros indicios de la plástica de Vallecas<sup>408</sup>, materializada hacia 1930<sup>409</sup>, pero que maduraría y se consolidaría durante esa década.

En efecto, el período 1931-1936 se considera el núcleo fundamental de la obra de Alberto. En junio de 1931, proclamada ya la Segunda República, expuso en el Ateneo madrileño junto a Benjamín Palencia (el otro artífice de la experiencia vallecana) en una muestra que se convirtió en verdadero “manifiesto visual de la nueva poética”, puesto que ahí “ya estaban claramente consolidadas las formas más emblemáticas de la estética vallecana”<sup>410</sup>.

Pero el año que nos interesa realmente es 1933 porque señala el comienzo de la actividad de Alberto como escenógrafo teatral, campo en donde la estética de Vallecas alcanzaría mejores resultados en cuanto a la fusión entre arte y naturaleza junto a un lenguaje de formas avanzadas<sup>411</sup>. Su labor como creador de escenografías para montajes teatrales estuvo presente desde entonces en toda su carrera, incluso en su exilio en la URSS.

Sus primeros trabajos escenográficos los realizó por encargo del teatro ambulante La Barraca. Se trata de los figurines y decorados para *Fuenteovejuna* de Lope de Vega, que se estrenó en julio de 1933, pero que seguiría representándose hasta 1936. Si en algunos figurines Alberto seguía modelos figurativos barradianos como lectura inmediata para el público, se entregó en cambio a la vanguardia en los decorados, recogiendo directamente la herencia formal de la estética de Vallecas<sup>412</sup>,

---

<sup>405</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>406</sup> Cfr.: J. Pérez Segura: “El cazador de raíces...”, p. 159.

<sup>407</sup> J. Brihuega: “Una estrella en el camino...”, p. 34.

<sup>408</sup> Algunos de los rasgos estilísticos fundamentales de Alberto se encuentran configurados en numerosos dibujos y algunas esculturas realizados entre finales de 1925 y principios de 1930. Véase al respecto: *Ibid.*, pp. 38-46.

<sup>409</sup> Cfr.: Jaime Brihuega: “Diálogos en la frontera. La poética de Alberto en diez aduanas”, en: VV. AA., *Creadores del Arte nuevo*, [Madrid], Fundación Cultural MAPFRE VIDA, [2002], p. 243.

<sup>410</sup> J. Brihuega: “Una estrella en el camino...”, p. 47.

<sup>411</sup> Cfr.: J. Pérez Segura: “El cazador de raíces...”, p. 163.

<sup>412</sup> Cfr.: *Ibid.*, pp. 160 y 163; J. Brihuega: “Una estrella en el camino...”, p. 50.

al igual que haría en sus colaboraciones inmediatamente posteriores, también para la escena.

Así, ese mismo año de 1933, por recomendación de Lorca –como dijimos–, Alberto trabajó como escenógrafo para la compañía de la Argentinita, realizando los decorados de *Las dos Castillas*<sup>413</sup> –hoy perdidos– y de *La romería de los cornudos*, cuyas formas son deudoras de los decorados de *Fuenteovejuna* y, por tanto, de la expresividad vallecana.

Tras el encargo fallido para los decorados de *Yerma* en 1934<sup>414</sup>, su visión de la naturaleza continuó en escenografías posteriores como *Numancia* (1936) de Cervantes, realizada en plena Guerra Civil y en Valencia, adonde llegó como miembro del Quinto Regimiento y en calidad de profesor de dibujo del Instituto Obrero<sup>415</sup>. Otras obras suyas para la escena fueron *El triunfo de las germanías*, de José Bergamín y Manuel Altolaguirre (patrocinada por el Ministerio de Instrucción Pública) y, ya en París (donde se encontraba para participar en el Pabellón Español de la Exposición Internacional de 1937), los bocetos para una nueva versión de *Fuenteovejuna* por una compañía francesa, que finalmente no llegaría a estrenarse.

En 1938 abandonó España acompañando como profesor de dibujo a los niños españoles que se refugiaron en la URSS tras el estallido bélico. Allí continuaría su labor como creador de escenografías para montajes teatrales hasta su muerte en 1962.

### 2.3.2. Un surrealismo rural y telúrico, a caballo entre lo culto y lo popular

La escenografía creada por Alberto para *La romería de los cornudos*, como veremos a continuación, si bien se enmarca dentro del surrealismo, no es un surrealismo ortodoxo “ni en su temática onírica ni en sus asociaciones sorprendentes de imágenes”<sup>416</sup>, ya que presenta un marcado acento nacionalista que se resuelve por la vía de lo popular identificada con lo rural, pues para Alberto la naturaleza es la naturaleza rural, el campo, y la tierra es sinónimo del pueblo y lo popular.

Así, el interés surrealista por la ciudad se sustituye aquí por el campo de acuerdo con la estética de la Escuela de Vallecas, ejemplo característico de una parte de la vanguardia española –o Arte Nuevo–, dentro del surrealismo madrileño, que pone el énfasis en lo nacional y el paisaje. Un paisaje (el pobre y desnudo paisaje castellano-

---

<sup>413</sup> [Adolfo] S[alazar]: “Información Teatral / Español / ‘Las dos Castillas’, en la compañía de ‘la Argentinita’”, *El Sol*, 22-10-1933, [p. 12]; S[alvador] B[acarisse]: “La Compañía de bailes españoles de la Argentinita”, *Luz*, 23-10-1933, p. 10.

<sup>414</sup> Ver el apartado 1.4 de este capítulo.

<sup>415</sup> Véase: J. Pérez Segura: “El cazador de raíces...”, pp. 167-168.

<sup>416</sup> Simón Marchán Fiz: “La escultura ‘española’ de Alberto Sánchez (1895-1962)”, en: VV. AA., *Alberto (1895-1962)* [catálogo de exposición], Granada, Banco de Granada, 1975, [s. p.]. Sobre la relación entre el surrealismo y la Escuela de Vallecas, véase también: Eugenio Carmona: “La Escuela de Vallecas: naturaleza, arte puro y atmósfera surreal. 1929-1933”, en: VV. AA., *El surrealismo y sus imágenes*, [Madrid], Fundación Cultural MAPFRE VIDA, [2002], pp. 268-275.

manchego) visto ahora como “magicista y sensual, en las antípodas de la concepción dolorida, descarnada, fatalista y trágica de los escritores del 98”<sup>417</sup>.

La poética vallecana supone por tanto el reconocimiento estético de la naturaleza agraria, que se convierte en argumento artístico y campo de experimentación, y donde “la captación de lo telúrico [funciona] como nexo de unión entre la necesidad de recuperar lo vernáculo y la comprensión de lo moderno”<sup>418</sup>; esto es, la síntesis que logra Alberto entre su sentimiento del paisaje castellano y las enseñanzas de la vanguardia internacional, un contraste que fue uno de sus mejores hallazgos y que tuvo gran fortuna entre algunos de sus coetáneos<sup>419</sup>.

Adentrándonos en la escenografía de *La romería de los cornudos*, de la que se conserva no solo un boceto reproducido en numerosas ocasiones (fig. 1), sino también los grandes telones pintados que decoraban el espectáculo (figs. 2-5)<sup>420</sup>, podemos decir que la estructura compositiva se halla sujeta a una mimesis figurativa apegada a la tierra con formas parcialmente reconocibles, a medio camino entre el esquematismo y la abstracción, y caracterizadas por una flexibilidad biomórfica que alude al mundo animal y vegetal.

Además, encontramos un vocabulario de signos que simulan incisiones, semejante al que discurre por las superficies de muchas obras escultóricas de Alberto y el cual quedará codificado en la década de los treinta: agujeros, cráteres, pequeños puntos, rayas, líneas paralelas... Elementos como “metáforas de lo rural, lo telúrico, lo artesanal, lo prehistórico”<sup>421</sup>. Un repertorio que, por un lado, remite

---

<sup>417</sup> Francisco Calvo Serraller: “Ética y estética de la ‘Escuela de Vallecas’”, en: VV. AA., *Escuela de Vallecas, 1927-1936, 1939-1942* [catálogo de exposición], Centro Cultural Alberto Sánchez, Madrid, del 18 de diciembre de 1984 al 23 de enero de 1985, [Madrid, Dirección General de Cultura de la Comunidad], 1984, p. 11. Sobre el carácter anti-noventayochista de la propuesta de Alberto, véase también: Valeriano Bozal: “Alberto Sánchez, el arte y la política”, en: Jaime Brihuega y Concepción Lomba (dirs.), *Alberto 1895-1962* [catálogo de exposición], Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 26 de junio - 17 de septiembre, 2001; Museo de Santa Cruz, Toledo, 4 de octubre - 9 de diciembre, 2001; Museo Nacional d’Art de Catalunya, Barcelona, 8 de enero - 1 de abril, 2002, [Madrid], Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2001, p. 120.

<sup>418</sup> Eugenio Carmona: “Tres consideraciones sobre la Escuela de Vallecas”, en: Jaime Brihuega y Concepción Lomba (dirs.), *Alberto 1895-1962* [catálogo de exposición], Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 26 de junio - 17 de septiembre, 2001; Museo de Santa Cruz, Toledo, 4 de octubre - 9 de diciembre, 2001; Museo Nacional d’Art de Catalunya, Barcelona, 8 de enero - 1 de abril, 2002, [Madrid], Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2001, p. 128.

<sup>419</sup> Véase: *Ibíd.*, pp. 132-138.

<sup>420</sup> Los telones han sido reproducidos en: VV. AA.: *La Barraca y su entorno teatral* [catálogo de exposición], Madrid, Galería Multitud, [1975], pp. 46 y 47; Jaime Brihuega y Concepción Lomba (dirs.): *Alberto 1895-1962* [catálogo de exposición], Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 26 de junio - 17 de septiembre, 2001; Museo de Santa Cruz, Toledo, 4 de octubre - 9 de diciembre, 2001; Museo Nacional d’Art de Catalunya, Barcelona, 8 de enero - 1 de abril, 2002, [Madrid], Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2001, pp. 246-247.

<sup>421</sup> J. Brihuega: “Una estrella en el camino...”, p. 46. Como Brihuega también ha señalado, esos elementos signícos recuerdan los que conforman, aunque con otro sentido, gran parte de la tendencia artística denominada *figuración lírica*, que fue desarrollada por un grupo de españoles residentes en París o Madrid, entre 1926 y 1932. Véanse, a propósito, los apartados 2.3 y 2.4 dentro del capítulo II de esta tesis doctoral.

“al universo decorativo de la cultura popular, a las decoraciones incisas de los panes [...] y, como no, a los campos arados”<sup>422</sup>, pues —como escribió Benjamín Palencia— el “hombre puro del campo, por instinto, cuando tiene que operar con el ritmo del arado, raya convirtiendo la tierra en triángulos y cuadrados [...] lo mismo que el artista o artesano cuando siente la [necesidad] de expresar sus ideas en figuraciones rítmicas”<sup>423</sup>.

Por otro lado, ese vocabulario signico alude también a un rasgo innovador propio de la escultura del siglo XX y que Alberto traslada aquí a la escenografía: el vacío como elemento expresivo. De hecho, Alberto “fue uno de los primeros escultores —junto a Archipenko, Boccioni, Picasso y Moore— en utilizar expresivamente el hueco en la creación escultórica”<sup>424</sup>.

Así se observa, por ejemplo, en la escultura *Altorrelieve con figura de mujer* (fig. 6), que en la ficha catalográfica del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía aparece como *Bailarina*, justamente el mismo nombre que recibe otra escultura (fig. 7), las dos datadas entre 1927-1929, es decir, con anterioridad a la sistematización del lenguaje de Vallecas. La importancia que presentan ambas para nuestro trabajo es triple: primero, por el juego de llenos y vacíos, a lo que debemos sumar la incipiente presencia de elementos incisos de carácter signico en la primera; segundo, por la contenida pero manifiesta intención dinámica, de la que tampoco están exentos los trabajos teatrales de Alberto; tercero, porque supone un acercamiento del artista toledano al mundo de la danza con anterioridad al ballet que nos ocupa, sobre todo en la segunda bailarina, donde el motivo del título es más claro.

Pero el valor expresivo del hueco y su interacción con la materia escultórica se hizo más patente en sus primeras obras maduras como *Maternidad* (1929-1933), donde, más allá de la decoración de signos sobre la superficie, la perforación en el pecho remite simbólicamente al espacio uterino donde se origina la vida humana y es “el negativo del niño que la madre sostiene en su brazo”<sup>425</sup> (fig. 8); o en *Signo de mujer rural, en un camino, lloviendo* (1931-1932) (fig. 9), donde el vacío llega a ser incluso “parte esencial y eje de la forma”<sup>426</sup>.

Volviendo a la escenografía de *La romería de los cornudos*, otro elemento clave es su sobriedad cromática (patente al pasar del boceto al decorado), con preferencia por los colores terrosos, como expresó Alberto en su célebre texto “Sobre la escuela de Vallecas”:

---

<sup>422</sup> Adolfo Gómez Cedillo: “La estrella de cieno”, en: Jaime Brihuega y Concepción Lomba (dirs.), *Alberto 1895-1962* [catálogo de exposición], Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 26 de junio - 17 de septiembre, 2001; Museo de Santa Cruz, Toledo, 4 de octubre - 9 de diciembre, 2001; Museo Nacional d’Art de Catalunya, Barcelona, 8 de enero - 1 de abril, 2002, [Madrid], Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2001, p. 157.

<sup>423</sup> Benjamín Palencia: *Los nuevos artistas españoles. Benjamín Palencia. 24 reproducciones y palabras originales*, Madrid, Editorial Plutarco, S. A., 1932, p. 16.

<sup>424</sup> A. Gómez Cedillo: “La estrella...”, p. 157.

<sup>425</sup> *Ibíd.*

<sup>426</sup> María Jesús Losada Gómez: *Alberto Sánchez en su época*, Toledo, Diputación Provincial de Toledo, Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, 1985, p. 142.

Llegamos a la conclusión de que para nosotros [Benjamín Palencia y el propio Alberto] no existía el color sino las calidades de la materia. [...] comprobamos cómo los colores de los carteles que a lo largo de una carretera anunciaban automóviles, hoteles, etcétera, eran repelidos por el paisaje, como si fueran insultos a la Naturaleza. Nos proponíamos extirpar los colores artificiales, agrios, de los pintores, de los carteles. Queríamos llegar a la sobriedad y la sencillez que nos transmitían las tierras de Castilla<sup>427</sup>.

Aún más, si observamos con detenimiento el boceto y los telones de *La romería de los cornudos*, y los comparamos con algunos bocetos realizados para los decorados de *Fuenteovejuna*, hallamos claras semejanzas iconográficas entre ellos. Aparte de los signos nombrados, encontramos una concepción plástica muy cercana en las construcciones que Alberto representa en algunos de los bocetos para la obra de Lope (figs. 10-12) y la que ocupa casi el centro del boceto del ballet (fig. 1), que luego trasladada al decorado (fig. 2). Lo mismo ocurre con la carreta, elemento de trabajo que Alberto ya había incluido en el extremo inferior derecho de otro de los bocetos para la obra teatral (fig. 12), y que multiplica en el boceto y los telones del ballet (figs. 1-5). Y a todo ello podemos sumar la presencia de un mismo trazo sinuoso y redondeado, como huella geológica en forma de meandro (figs. 1-5, 12-14), que recuerda su actividad escultórica paralela.

En efecto, un elemento importante que caracteriza la labor escenográfica de Alberto, como venimos observando, es que no existe prácticamente distinción en términos espaciales o plásticos entre esa actividad y la que llevó a cabo como escultor<sup>428</sup>. Un buen ejemplo lo encontramos en el gran parecido iconográfico que existe entre las formas animales que representa en el boceto y los telones del ballet (que recuerdan las pinturas levantinas prehistóricas a través de una estilización casi caligráfica<sup>429</sup>) y dos de sus obras escultóricas, hoy en paradero desconocido: *Forma animal* (fig. 15) y *Figura rural* (fig. 16), fechadas entre 1929 y 1931<sup>430</sup>.

Ambas esculturas nos interesan también por un elemento fundamental (aparte del reiterado lenguaje de signos) presente igualmente en la escenografía de *La romería de los cornudos* y que Alberto introdujo sin duda para transmitir la esencia del argumento del ballet. Nos referimos a los cuernos, tanto los de las figuras zoomorfas como los que no aparecen formando parte de ellas (como sucede en el telón lateral derecho y su boceto, fig. 17<sup>431</sup>), que aluden a la condición de cornudo

---

<sup>427</sup> Alberto Sánchez: “Sobre la escuela de Vallecas”, verano de 1961, reproducido en: Jaime Brihuega y Concepción Lomba (dirs.), *Alberto 1895-1962* [catálogo de exposición], Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 26 de junio - 17 de septiembre, 2001; Museo de Santa Cruz, Toledo, 4 de octubre - 9 de diciembre, 2001; Museo Nacional d’Art de Catalunya, Barcelona, 8 de enero - 1 de abril, 2002, [Madrid], Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2001, p. 417.

<sup>428</sup> Cfr.: J. Pérez Segura: “El cazador de raíces...”, p. 168.

<sup>429</sup> Cfr.: *Ibíd.*, p. 166.

<sup>430</sup> Conocemos estas obras porque fueron reproducidas en 1931 en un artículo de Manuel Abril: “Rumbos, exposiciones y artistas / El escultor Alberto”, *Blanco y Negro*, XLI, 2117, 20-12-1931, [pp. 43 y 45].

<sup>431</sup> Idoia Murga ha señalado cómo si se compara el dibujo titulado *Macho-Hembra* (figura 17), que se conserva en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (al igual que los telones de *La romería de*



del personaje de Chivato e inciden en el carácter burlesco y paródico de la representación, potenciado asimismo por la música, el vestuario y la coreografía. De hecho, aunque las críticas tras el estreno del ballet se refirieron a la escenografía de manera sucinta –de forma positiva, eso sí–<sup>432</sup>, Bacarisse demostró su agudeza al describir el decorado de Alberto como “el fondo adecuado –cuernos y más cuernos– a esta sinfonía caprina”<sup>433</sup>.

Por lo demás, la presencia de los cuernos no era extraña a la práctica artística de Alberto, para quien la figura del toro era una de sus preferidas. Un claro ejemplo es la mencionada *Figura rural* (fig. 16), así como las apariciones en sus dibujos de seres monstruosos con atributos taurinos (fig. 18), que aluden a una energía telúrica y terrenal, y remiten “al encuentro entre cierta tradición pictórica española (con origen en Goya) y la fascinación taurina de Picasso y los círculos surrealistas hispanófilos”<sup>434</sup>.

Por otra parte, y como se deduce de todo lo expuesto, hay que recordar que en la escenografía de *La romería de los cornudos* (como es habitual en la plástica de Vallecas) se entrelazan dos códigos: el foráneo y el autóctono. En el caso que nos ocupa, esto se logra mediante un paisaje nuevo e insólito en el que Alberto, por un lado, traslada a la pintura características de su labor escultórica que están en sintonía con la modernidad internacional; por otro, se inspira en las tierras de Castilla y “en las fuentes del arte del pueblo español, en su primitivismo antropológico”<sup>435</sup>.

Para entender esta última afirmación es necesario reflexionar sobre varios aspectos que entroncan con la escenografía a analizar y que ayudan a su mejor contextualización, ya que la necesidad del reencuentro con la naturaleza se hallaba en consonancia con el ambiente científico, artístico e incluso político, que rodeaba a Alberto desde los años previos a la eclosión de la plástica de Vallecas, influyendo decisivamente en ella.

Hay que tener presente que, en la segunda mitad de los años veinte del siglo pasado, se desarrolló un “interés por la geología del agro castellano y por los orígenes prehistóricos de la Península Ibérica”<sup>436</sup> dentro de un ambiente general de gran interés por la ciencia. Basta recordar las numerosas conferencias que tuvieron

---

*los cornudos*) y que había sido fechado entre 1930-1935, con el telón lateral derecho del ballet (que puede verse reproducido en: VV. AA.: *La Barraca...*, pp. 46 y 47), se comprueba que es en realidad su boceto, datándose por tanto en 1933. Ver: I. Murga Castro: *Pintura en danza...*, pp. 180-181.

<sup>432</sup> [A.] S[alazar]: “El Teatro / Calderón / Bailes...”, *El Sol*, 10-11-1933, [p. 8]; [J. del] B[rezo] (J. J. Mantecón): “La Compañía de bailes...”, *La Voz*, 10-11-1933, p. 3; E. R. de la S.: “La Argentinita...”, *Heraldo de Madrid*, 10-11-1933, p. 4.

<sup>433</sup> S. Bacarisse: “La romería...”, *La Voz*, 10-11-1933, p. 6.

<sup>434</sup> A. Gómez Cedillo: “La estrella...”, p. 153.

<sup>435</sup> Carmen Pena López: “Paisajismo e identidad. Arte español. Landscaping and identity. Spanish art”, *Estudios Geográficos*, LXXI, 269 (2010), p. 533.

<sup>436</sup> Eugenio Carmona: “Los años del ‘arte nuevo’. La Generación del 27 y las artes plásticas”, en: Cristóbal Cuevas García y Enrique Baena (eds.), *El universo creador del 27. Literatura, pintura, música y cine. Actas del X Congreso de Literatura Española Contemporánea, celebrado los días 11, 12, 13, 14 y 15 de noviembre de 1996 en la Universidad de Málaga*, [Málaga], Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, 1997, p. 104.

lugar en la Residencia de Estudiantes (como las que Hugo Obermaier pronunció entre 1925 y 1928 sobre su libro *El Hombre Fósil*, de 1925), las cuidadas y asequibles ediciones de libros que difundían ideas científicas<sup>437</sup>, o la celebración en Madrid del Congreso Internacional de Geología en 1926, resultado del enorme interés que el suelo de la Península Ibérica despertaba entre los geógrafos, geólogos y prehistoriadores europeos<sup>438</sup>.

No es de extrañar, por tanto, que escritores y artistas se interesaran entonces “por el paisaje no sólo como elemento estético, sino desde un punto de vista científico y geográfico”<sup>439</sup>, lo que condujo a un replanteamiento del mismo “desde los nuevos conocimientos geológicos, paleontológicos y prehistóricos”<sup>440</sup>.

De hecho, el entusiasmo por lo prehistórico, entendido como “arte primitivo”, quedó plasmado en el arte español de las décadas anteriores a la Guerra Civil, y la Escuela de Vallecas no fue una excepción. Las imágenes de la escultura ibérica o la pintura levantina (mencionada esta última a propósito del entramado zoomorfo de *La romería de los cornudos*) inspiraron buena parte de la obra de Alberto y Palencia<sup>441</sup>.

Y en esa nueva mirada dirigida al paisaje, con el foco de interés europeo puesto en el suelo de la Península Ibérica, se erigía Castilla, redimida “por sus genuinas geografía y geología en cuyos estratos se encontraban los fósiles de épocas milenarias”<sup>442</sup>, e identificada “con lo genuinamente hispano a través de su paisaje más desértico”<sup>443</sup>, visto ahora “como cuna de la civilización europea”<sup>444</sup>.

Por tanto, podemos decir que en la obra de Alberto se respira el nuevo espíritu científico mediante la poética geográfica y geológica que fundamenta la estética de Vallecas, conectando con una idealización de lo prehistórico, y todo ello en su afán por “fundir en la tradición culta española [...] lo popular en sus ámbitos más puros, los de la naturaleza y el paisaje”<sup>445</sup>.

---

<sup>437</sup> Ver: Josefina Alix: “El eje Lanzarote - Vallecas - Lanzarote”, en: VV. AA., *Pancho Lasso. Retrospectiva* [catálogo de exposición], Fundación César Manrique, Lanzarote, 26 de junio - 31 de agosto 1997, [Lanzarote], Fundación César Manrique, [1997], pp. 50-53.

<sup>438</sup> Véase: Carmen Pena: “La Escuela de Vallecas (1927-1936)”, *Revista de Occidente*, 103 (1989), pp. 71 y 76.

<sup>439</sup> J. Alix: “El eje Lanzarote...”, p. 53.

<sup>440</sup> C. Pena: “La Escuela...”, p. 66. En relación con ese nuevo sentido de lo geográfico dado al paisaje en las décadas que precedieron a la Segunda República, estaría también el espíritu libertario que destilan los textos de Alberto al referirse a los paisajes vallecanos o toledanos, influido por las ideas del geógrafo revolucionario y anarquista francés Élisée Reclus, para quien la geografía era un arma de revolución social y cultural. Sobre este tema, que no desarrollamos aquí, véase: *Ibid.*, pp. 68-70 y 75.

<sup>441</sup> Ver: *Ibid.*, pp. 72-74; Eugenio Carmona: “Naturaleza y cultura. Benjamín Palencia y el ‘Arte Nuevo’ (1918-1936)”, en: VV. AA., *Benjamín Palencia y el Arte Nuevo. Obras 1919-1936* [catálogo de exposición], [Valencia], Bancaja Obra Social, [1994], pp. 70-75.

<sup>442</sup> C. Pena: “La Escuela...”, p. 75.

<sup>443</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>444</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>445</sup> *Ibid.*, p. 76.

Pero además, y esta es una última consideración que se impone, el reconocimiento estético de la naturaleza agraria tuvo lugar, por un lado, precisamente en un momento (el gozne entre los años veinte y treinta del siglo pasado) en el que España comenzaba a ser, aunque no por mucho tiempo, un país industrial y urbano; por otro, en un momento clave desde el punto de vista político, pues la cuestión agraria fue uno de los principales problemas que tuvo que afrontar el naciente gobierno de la Segunda República<sup>446</sup>.

## 2.4. La recepción coreográfica

Cuando la Compañía de Bailes Españoles de Encarnación López, *la Argentinita*, estrenó el ballet *La romería de los cornudos* el 9 de noviembre de 1933 en el Teatro Calderón de Madrid, la mayoría de los comentarios recogidos por la prensa se centraron en la coreografía y en la labor de los bailarines<sup>447</sup>. No es de extrañar que se hablara poco de la música, la cual, conocida e interpretada asiduamente dentro del repertorio sinfónico, ya había sido comentada en diversas ocasiones. De hecho, como veremos, el que la música se conociera previamente no contribuyó de forma positiva a la apreciación del conjunto en 1933, pues, si bien se elogió entonces la calidad de los bailarines, la coreografía no cosechó en general buenas críticas.

A propósito, hemos de tener en cuenta que, como recogió la prensa, “lo que el oyente, guiado por las consabidas notas al programa, veía ‘in mente’ en las audiciones sinfónicas, lo ve ahora plásticamente realizado por la Argentinita y sus danzarines”<sup>448</sup>. Pero lo visto “in mente” en los conciertos sinfónicos podía no corresponderse con lo visto ahora “plásticamente”, como le sucedió a Mantecón al presenciar el ballet, en el que –según él– “parece haberse dado preferencia a los tonos grises”, pues “yo, a través de la música, muchas veces oída, imaginaba un ballet más vivo; la música me sonaba más alegre y clara que lo que la realización coreográfica me ha otorgado”<sup>449</sup>. Algo similar le ocurrió al crítico de *Informaciones*, para quien “las escenas del ‘ballet’ [...] transcurren sobre la música lentamente, sin sacar a ésta el partido de ritmo y de gracia que la partitura presta”<sup>450</sup>; o al de *El Socialista*, Martín Puente, para quien la partitura está “llena de sonoridad y de ritmo”, pero en cambio el baile “pesa” y “es monótono”<sup>451</sup>.

Sin embargo, es interesante observar cómo para el crítico del *Heraldo de Madrid*, al contrario de lo que acabamos de ver, lo negativo del resultado no se debía a la plasmación coreográfica de la música, sino a la propia partitura de Pittaluga, que

---

<sup>446</sup> Véase: E. Carmona: “La Escuela de Vallecas...”, pp. 261-262.

<sup>447</sup> Según informa la prensa, entre los bailarines que acompañaban a la Argentinita se encontraban: su hermana Pilar López, Manolita Maora, Jerónima Mini, la Malena (ver nota 222), Rafael Ortega y Enrique Lillo.

<sup>448</sup> E. R. de la S.: “La Argentinita...”, *Heraldo de Madrid*, 10-11-1933, p. 4.

<sup>449</sup> [J. del] B[rezo] (J. J. Mantecón): “La Compañía de bailes...”, *La Voz*, 10-11-1933, p. 3.

<sup>450</sup> A. L. H.: “En el Calderón / Argentinita...”, *Informaciones*, 10-11-1933, p. 10.

<sup>451</sup> M. Puente: “Calderón.- La Argentinita estrena ‘La romería...’”, *El Socialista*, 10-11-1933, p. 5.

salía perdiendo frente a *El amor brujo* de Falla (ballet con el que guarda relación, como hemos visto), influyendo negativamente en la coreografía:

La gran bailarina [Argentinita] y Rafael Ortega estuvieron, como siempre, maravillosamente bien. Si su arte no culminó como en “El amor brujo” débese a que en esta obra, de un discípulo aventajado de Falla, no se les ofrece ocasión tan propicia. No es lo mismo bailar la escalofriante “danza ritual del fuego” que esta burlesca del cornudo que no lo es sino también ritualmente<sup>452</sup>.

Aún más, tenemos las palabras de Julio Gómez, que vienen a ser un compendio de las dos posturas anteriores:

Aunque en esta obra de Pittaluga siempre hemos creído excesiva la docilidad con que seguía los procedimientos de Falla, esperábamos que en la realización escénica la fantasía de los coreógrafos hubiese marcado las diferencias y huido de las semejanzas. No ha sido así, y lo sentimos. Tampoco en este bailable vemos la continuación, que tanto echamos de menos, de la labor artística tan genialmente iniciada por Falla con sus dos obras maestras, “El sombrero de tres picos” y “El amor brujo”. [...] esta vez se ha frustrado la empresa, precisamente por haber seguido, servilmente las normas señaladas por el ilustre maestro en sus obras<sup>453</sup>.

En cualquier caso, en la opinión de la crítica debió influir el hecho de que, en las actuaciones que la compañía de la Argentinita ofreció en el Teatro Calderón del 9 al 12 de noviembre de 1933, *La romería de los cornudos* sustituía precisamente *El amor brujo* (“la pieza de mayor ahínco presentada hasta ahora”<sup>454</sup>, según Salazar), siendo además *La romería*, por otra parte, la única novedad del programa presentado en El Calderón<sup>455</sup>. El resto (*Las calles de Cádiz*, *Las dos Castillas* y *Estampas españolas del siglo XIX*) “era de sobra conocido”<sup>456</sup> y seguía una línea más folklórica y popular, muy del gusto del público, que prefería los bailes a los ballets<sup>457</sup>, como quedó reflejado en la crítica de Víctor Espinós:

---

<sup>452</sup> E. R. de la S.: “La Argentinita...”, *Heraldo de Madrid*, 10-11-1933, p. 4.

<sup>453</sup> J. Gómez: “La romería...”, *El Liberal*, 10-11-1933, p. 6.

<sup>454</sup> [A.] S[alazar]: “El Teatro / Calderón / Bailes...”, *El Sol*, 10-11-1933, [p. 8]. *El amor brujo* era la obra con la que la compañía de la Argentinita se había presentado al público en junio de 1933, y supuso un acontecimiento porque por primera vez se podía ver este ballet en España. Es cierto que Antonia Mercé, *la Argentina*, ya lo había coreografiado en su exitosa versión de 1925, pero esta versión nunca se vio en nuestro país.

<sup>455</sup> El 8 de noviembre, víspera de la presentación en el Calderón, la compañía de la Argentinita participó en una función de gala en el Teatro Español (organizada por el Ministerio de Estado en honor de los delegados de la II Conferencia Internacional de Oficinas Gubernamentales de Prensa), ofreciendo en ella el mismo programa que al día siguiente llevó al Calderón, con la única diferencia de que el ballet representado en el Español era *El amor brujo*. Véase: [s. a.]: “Función de gala en el teatro Español”, *ABC*, 9-11-1933, p. 34; [s. a.]: “Función de gala en el Español”, *El Liberal*, 9-11-1933, p. 5.

<sup>456</sup> E. R. de la S.: “La Argentinita...”, *Heraldo de Madrid*, 10-11-1933, p. 4.

<sup>457</sup> Recordemos que la Argentinita solía presentar espectáculos compuestos por un ballet en la primera parte, y por bailes populares y escenas variadas que podían incluir canciones en la segunda.

En cuanto bajó el espectáculo de pretensión, dejando siempre aparte las páginas de Pittaluga y lo ya apuntado, empezó a crecer el entusiasmo del auditorio. La parte propiamente folklórica del programa tuvo la ruidosa acogida que hemos registrado, y que se mantiene invariable. Aplausos calurosos<sup>458</sup>.

A las citadas palabras de Espinós podríamos añadir las del crítico de *El siglo futuro*, que recoge cómo “la Argentinita y su hermana [Pilar López] en varias creaciones individuales fueron largamente aplaudidas”, y añade que “en la parte andaluza es donde esta compañía está más ‘documentada’, llevando lo puramente flamenco hasta la ‘quinta esencia’”<sup>459</sup>.

La afirmación anterior es fundamental a la hora de comprender otras críticas que *La romería de los cornudos* recibió desde el punto de vista coreográfico. Para ello, hay que tener en cuenta que la compañía de la Argentinita (frente a la de su predecesora, la Argentina) practicaba una danza española menos estilizada y más próxima a la raíz popular, y en la que el folklore era llevado al escenario de manera más literal. En consecuencia, y a diferencia de los bailarines que conformaban la compañía de Antonia Mercé, Encarnación López se rodeó de *bailaores* formados en el flamenco. Pero, si bien la pretensión de fundir “lo folklórico auténtico” con el todo coreográfico de un ballet moderno podía ser novedosa, la búsqueda de la pureza unida a la formación autodidacta de muchos miembros de la compañía hizo que el resultado no fuese siempre satisfactorio.

Así ocurrió con *La romería de los cornudos*, a juzgar por varias críticas tras su estreno como la de Espinós, que se expresaba duramente en los siguientes términos:

[...] una coreografía a la que estorba, en el interés público, la abundancia de elemento pantomímico, en el que era muy difícil que triunfaran, por no hallarse en su medio propio, los grandes bailarines o bailadores de la compañía.

Así, el gran artista Rafael Ortega asume un personaje [Chivato] –al que podríamos llamar “le cour pitoyable”– físicamente agotador y artísticamente lamentable<sup>460</sup>.

Esa falta de fusión entre los elementos propios de un ballet como la pantomima, y unos bailarines que eran en realidad *bailaores* acostumbrados a otro tipo de repertorio y de escenario, fue lo que llevó al crítico de *El Socialista* a tildar el baile de “falso”<sup>461</sup>, y a Mantecón a considerar “que en muchos momentos la mímica cubre

---

A propósito, y en general para una mejor comprensión del presente apartado, véase en esta tesis el apartado 4 dentro del capítulo II, dedicado a la influencia de la renovación de los Ballets Rusos en el desarrollo del ballet español.

<sup>458</sup> V. E[spínós]: “En el Calderón...”, *La Época*, 11-11-1933.

<sup>459</sup> [s. a.]: “Bailes Españoles...”, *El siglo futuro*, 10-11-1933, p. 3.

<sup>460</sup> V. E[spínós]: “En el Calderón...”, *La Época*, 11-11-1933.

<sup>461</sup> M. Puente: “Calderón.- La Argentinita estrena ‘La romería...’”, *El Socialista*, 10-11-1933, p. 5.

las verdades auténticas, la carne sensual, del baile y la danza, quebrando quizá la continuidad de unos ritmos castizos, que no bien iniciados cesan”<sup>462</sup>.

Asimismo, la no adaptación al ballet por parte de los integrantes de la compañía de la Argentinita también fue percibida por Salazar, para quien “bailaban, por decirlo así, ‘con sordina’”, pues “la timidez para saltar desde el baile ‘natural’ al baile de teatro los cohibe un tanto todavía y evita que en las danzas de composición den todo el rendimiento de que son capaces. Mas el trabajo de conjunto [...] llegará sin duda a convertirlos de ‘bailaores’ en ‘bailarines’”<sup>463</sup>.

En términos semejantes se expresaba Julio Gómez, para quien “la labor de conjunto que reúna todos esos esfuerzos aislados en una obra de arte, brilla por su ausencia”, lo que explicaba para él por qué “el público que oye con indiferente respeto los bailables, se entusiasma después con los números sueltos, en los que el arte de los bailarines se manifiesta con claridad sin estilizaciones ni filosofías”<sup>464</sup>.

Frente a lo dicho y para terminar, vale la pena resaltar que la crítica acogió de forma positiva aquellas partes de la coreografía ligadas al único elemento del vestuario que es mencionado. Así, al crítico del *Heraldo de Madrid* le “agrada singularmente la escena en que el Chivato es decorado con adornos caprinos y la en [sic] que Sierra, su mujer se los arranca en indignado arrebató”<sup>465</sup>. E igualmente, para Bacarisse, “la coreografía de Argentinita tiene momentos de gran acierto. La danza de la hoguera, la de ‘Chivato’ revestido de los atributos con que la malicia popular adorna a los maridos de las romeras, la danza final, están magníficamente vistas y realizadas”<sup>466</sup>.

Esos dos comentarios, citados ya en apartados anteriores, muestran algo que hemos venido repitiendo a lo largo de este capítulo: la importancia del elemento burlesco como instrumento paródico en los diferentes elementos de la puesta en escena del ballet en 1933, y el cual, junto a otros rasgos de modernidad ya mencionados, presentes en la música y la escenografía, contribuyeron al entronque de *La romería de los cornudos* con las vanguardias.

---

<sup>462</sup> [J. del] B[rezo] (J. J. Mantecón): “La Compañía de bailes...”, *La Voz*, 10-11-1933, p. 3

<sup>463</sup> [A.] S[alazar]: “El Teatro / Calderón / Bailes...”, *El Sol*, 10-11-1933, [p. 8].

<sup>464</sup> J. Gómez: “La romería...”, *El Liberal*, 10-11-1933, p. 6.

<sup>465</sup> E. R. de la S.: “La Argentinita...”, *Heraldo de Madrid*, 10-11-1933, p. 4.

<sup>466</sup> S. Bacarisse: “La romería...”, *La Voz*, 10-11-1933, p. 6.







Figura 1: Boceto de decorado para el ballet *La romería de los cornudos*, 1933. Alberto Sánchez. Colección particular.



Figura 2: Telón original para *La romería de los cornudos*, 1933. Alberto Sánchez. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.





Figura 3: Telón original para *La romería de los cornudos*, 1933. Alberto Sánchez. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

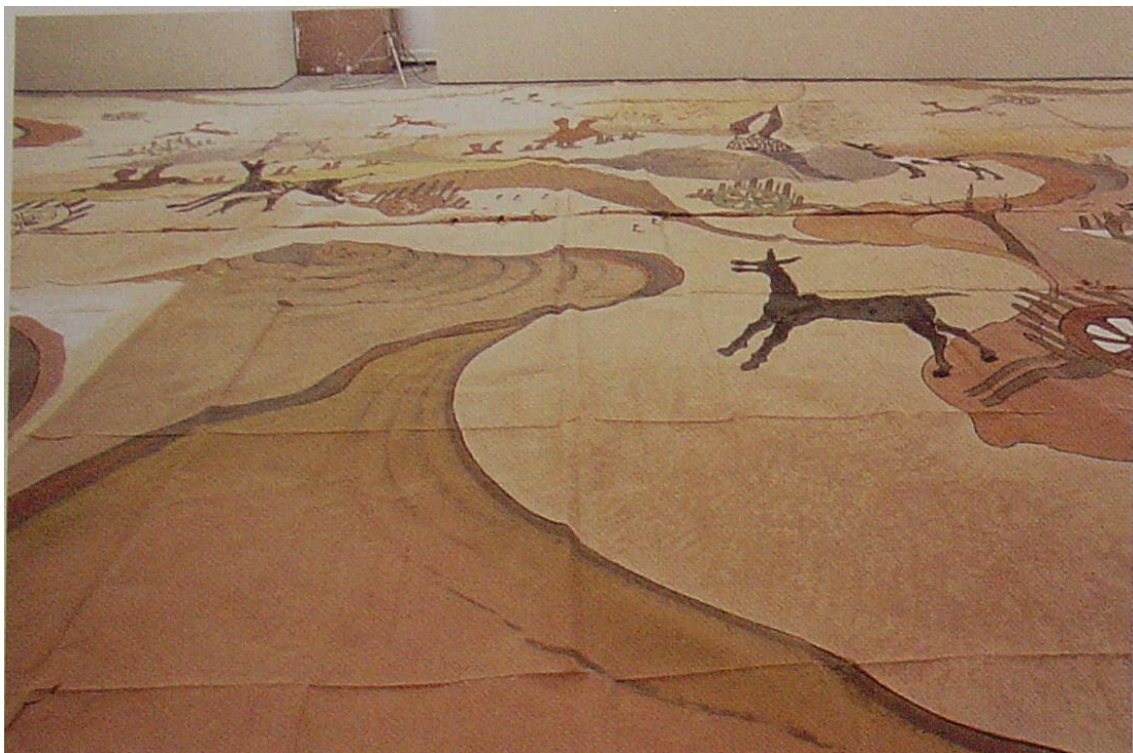


Figura 4: Telón original para *La romería de los cornudos* (detalle), 1933. Alberto Sánchez. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.





Figura 5: Telón original para *La romería de los cornudos* (detalle), 1933. Alberto Sánchez. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.



Figura 6: *Bailarina* (Altorrelieve con figura de mujer) 1927-1929. Alberto Sánchez. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.



Figura 7: *Bailarina*, 1927-1929. Alberto Sánchez. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.



Figura 8: *Maternidad*, 1929-1933. Alberto Sánchez. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.



Figura 9: *Signo de mujer rural, en un camino, lloviendo*, 1931-1932. Alberto Sánchez. Colección MACBA. Fundació Museu d'Art Contemporani de Barcelona.



Figura 10: Boceto para el decorado lateral de *Fuenteovejuna*, 1933. Alberto Sánchez. Colección particular.





Figura 11: Boceto para el decorado lateral de *Fuenteovejuna*, 1933. Alberto Sánchez. Colección particular.



Figura 12: Boceto de decorado para *Fuenteovejuna*, 1933 -1936. Alberto Sánchez. Colección particular.





Figura 13: Boceto para el decorado central de *Fuenteovejuna*, 1933. Alberto Sánchez. Colección particular.



Figura 14: Boceto para el telón de *Fuenteovejuna*, 1933-1936. Alberto Sánchez. Colección particular.





Figura 15: *Forma animal*, 1929-1931.  
Alberto Sánchez.  
Paradero desconocido.

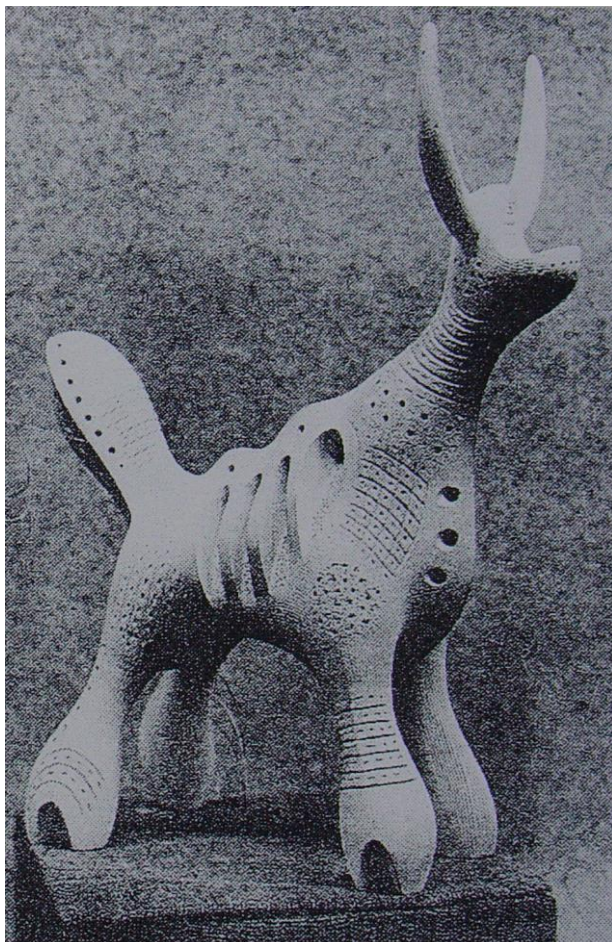


Figura 16: *Figura rural*, 1929-1931.  
Alberto Sánchez.  
Paradero desconocido.





Figura 17: *Macho-hembra*. Boceto para el telón lateral derecho de *La romería de los cornudos*, 1933. Alberto Sánchez. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.



Figura 18: *Alegoría del toro y el torero*. 1926-1930. Alberto Sánchez. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

## IV. EL ESPECTÁCULO *LA TRAGEDIA DE DOÑA AJADA* (1929)

Un dibujante, un músico y un poeta se han reunido para confeccionar un poema burlesco: el poeta es Manuel Abril; el dibujante, Almada; el músico, Salvador Bacarisse, y el poema burlesco, interpretado en el Palacio de la Música bajo la dirección de su compositor, ostenta como título “La tragedia de Doña Ajada”. Un ensayo lleno de sugerencias, de interés, de amenidad y agudeza<sup>1</sup>.

Con estas palabras introductorias, Juan José Mantecón llamaba la atención sobre el estreno, el 29 de noviembre de 1929 en el Palacio de la Música de Madrid, de *La tragedia de Doña Ajada. Poema bufo siniestro para canto, recitación, linterna mágica y gran orquesta*; obra que, lejos de dejar indiferente al público asistente, provocó uno de los más sonados escándalos en los estrenos musicales de estos años, seguido de una polémica en la prensa.

De hecho, Enrique Casal Chapí dejó constancia expresa del “escándalo” al hablarnos de un público “ofendido” y el cual “ruge puesto en pie o se sienta para que sus pies puedan reforzar sus manifestaciones”<sup>2</sup>. Otra prueba de la conmoción que dicho estreno causó en el ambiente musical de la época la encontramos en un artículo de César M. Arconada para *La Gaceta Literaria* en 1931, en el que el crítico hace balance sobre la actividad musical española durante 1930 y, al referirse a la versión sinfónica de *La tragedia de Doña Ajada* (estrenada parcialmente dicho año), no olvida mencionar lo ocurrido en 1929 calificándolo de “suceso adverso”<sup>3</sup>.

Por otra parte, Adolfo Salazar, desde las páginas de *El Sol*, señalaba el carácter heterogéneo de la obra al hablar de “un espectáculo ‘composite’”<sup>4</sup>, mientras Joaquín Turina, desde el *El Debate*, se refería a ella como una “mezcla que, en suma, es un poco teatral” y afirmaba que había “que aplaudir sin reservas el intento. Constituye una forma nueva en la cual los elementos se entrecruzan y se apoyan mutuamente”<sup>5</sup>.

En efecto, *La tragedia de Doña Ajada*, como fruto original que es de la colaboración entre escritor, pintor y compositor, constituye un buen ejemplo de la concepción del espectáculo teatral como lugar de integración de diversos lenguajes artísticos, máxima clave en estos años para aquellos creadores en busca de la modernidad.

---

<sup>1</sup> J[uan] del B[rezo] (Juan José Mantecón): “Un poema burlesco. De Bacarisse y de Abril”, *La Voz*, 30-11-1929, p. 2.

<sup>2</sup> Enrique Casal Chapí: “Salvador Bacarisse”, *Música*, 2, 1938, p. 28.

<sup>3</sup> César M[aría] [Muñoz] Arconada: “La música en 1930”, *La Gaceta Literaria*, V, 97, 1-1-1931, p. 8. Algunos fragmentos de este artículo fueron reproducidos con el mismo título en el editorial de *Ritmo. Revista musical ilustrada*, III, 28, 15-3-1931, pp. 1-2.

<sup>4</sup> [Adolfo] S[alazar]: “Orquesta Lassalle. -La tragedia de doña Ajada”, *El Sol*, 30-11-1929, p. 2.

<sup>5</sup> Joaquín Turina: “Orquesta Lassalle”, *El Debate*, 30-11-1929, p. 2.



## 1. La relación entre los creadores y su vocación interdisciplinaria

Los autores de *La tragedia de Doña Ajada* pertenecían al grupo de intelectuales próximo a Ramón Gómez de la Serna<sup>6</sup>, a quien se considera generalmente “el principal introductor de las estéticas vanguardistas en los círculos intelectuales y artísticos españoles”<sup>7</sup>. En su famosa tertulia literaria del Café Pombo en la calle Carretas nº 4, creada en la segunda década del siglo XX y “epicentro de los movimientos artísticos de vanguardia”<sup>8</sup>, se sabe que participaron: Manuel Abril, autor de los versos, y José de Almada Negreiros, autor de los dibujos; sin que haya testimonios de la participación del compositor, Salvador Bacarisse<sup>9</sup>.

Manuel Abril, que aparece representado en el cuadro *La tertulia del café Pombo* (1920) de José Gutiérrez Solana<sup>10</sup>, era considerado por el propio Gómez de la Serna uno de sus fundadores, como recoge en el primer libro dedicado a este Café<sup>11</sup>. En cuanto a Almada Negreiros, encontramos su fotografía en el segundo volumen sobre Pombo (1924)<sup>12</sup>, sabemos por la prensa de la “entusiasta y cordialísima bienvenida” que Gómez de la Serna le dispensó en 1927 a su llegada al Café<sup>13</sup> y, además, Ramón lo incluyó –al igual que a Manuel Abril– en la lista de los asistentes a su tertulia durante 1930 en un artículo publicado en *La Gaceta Literaria* en enero de 1931<sup>14</sup>. Si bien no parece probable que Salvador Bacarisse fuera uno de los

---

<sup>6</sup> Cfr.: Christiane Heine: *Catálogo de Obras de Salvador Bacarisse*, Madrid, Fundación Juan March, [1990], p. 53.

<sup>7</sup> José Manuel del Pino: “De la mecedora al aeroplano: la narrativa del 27 y de la vanguardia”, en: Cristóbal Cuevas García y Enrique Baena (eds.), *El universo creador del 27. Literatura, pintura, música y cine. Actas del X Congreso de Literatura Española Contemporánea, celebrado los días 11, 12, 13, 14 y 15 de noviembre de 1996 en la Universidad de Málaga*, [Málaga], Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, 1997, p. 63. Véase también: Arturo Ramoneda: *Antología de la poesía española del siglo XX. 1890-1939*, Madrid, Alianza Editorial, 2007, p. 29.

<sup>8</sup> João Paulo Cotrim: “Parte I. Almada: El alma es un dibujo”, en: VV. AA., *El alma de Almada el impar: obra gráfica, 1926-1931* [catálogo de exposición], Museo de la Ciudad, Madrid, de 1 a 30 de septiembre de 2004, Lisboa, Bedeteca de Lisboa, 2004, p. 11. Este catálogo es una versión reducida y en español del que se publicó en portugués con motivo de la exposición que tuvo lugar en la Galería Palácio Galveias de Lisboa, del 7 de abril al 16 de mayo de 2004 (ver nota 241).

<sup>9</sup> Cfr.: Ch. Heine: *Catálogo de Obras...*, p. 53.

<sup>10</sup> El cuadro se conserva en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) de Madrid y ha sido reproducido, indicando expresamente el lugar que ocupa en el lienzo cada uno de los intelectuales efigiados, en: VV. AA.: *Los ismos de Ramón Gómez de la Serna y un apéndice circense* [catálogo de exposición], Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, del 5 de junio al 25 de agosto de 2002, [Madrid], Sociedad Estatal para la Acción cultural Exterior, 2002, p. 25. Manuel Abril es el primero por la izquierda, en segundo plano y con gafas.

<sup>11</sup> Ramón Gómez de la Serna: *Pombo*, Madrid, Comunidad de Madrid, Visor Libros, 1999, p. 79.

<sup>12</sup> La fotografía de Almada aparece junto a la de aquellos que pasaron por el Café, en: Ramón Gómez de la Serna: *La sagrada cripta del Pombo (tomo II, aunque independientemente del I, pudiendo leerse el II sin contar con el I)*, Madrid, Comunidad de Madrid, Visor Libros, 1999, p. 635.

<sup>13</sup> Antonio Espina: “Almada Negreiros”, *La Gaceta Literaria*, I, 13, 1-7-1927, p. 5, artículo también reproducido en: *Boletín Ramón*, 8, primavera de 2004, p. 26.

<sup>14</sup> Ramón Gómez de la Serna: “Tertulias literarias: Pombo 1930”, *La Gaceta Literaria*, V, 97, 1-1-1931, p. 11.

contertulios, sí lo fue su primo, el escritor Mauricio Bacarisse, quien también aparece en el mencionado cuadro de Gutiérrez Solana, así como en el citado artículo de *La Gaceta Literaria*.

### 1.1. Manuel Abril: una avispa voladora por todas las riberas

Las certeras palabras de Gómez de la Serna al definirlo como “una avispa voladora [...] que vuela por todas las riberas”<sup>15</sup>, reflejan al hombre activo y de espíritu inquieto, interesado por los aspectos más diversos de la cultura y del arte, que era Manuel Abril García (Madrid, 1884 - *ibíd.*, 1943<sup>16</sup>), quien, pese a su prestigio como crítico de arte y a su capacidad en cuantas facetas literarias probó fortuna, ha caído prácticamente en el olvido. A propósito, vale la pena señalar las dificultades que existen a la hora de recabar datos sobre su biografía, pues no tuvo descendientes ni vive ningún familiar, su biblioteca fue desmantelada a su muerte y solo en contadas ocasiones aparece de forma relevante en escritos de sus compañeros. A ese olvido ha podido contribuir el que se trate de una figura un tanto contradictoria (en su vida, sus ideas, su pensamiento político), y a la que le tocó vivir y pronunciarse en un momento especialmente delicado de la historia de España<sup>17</sup>.

Manuel Abril conoció a Gómez de la Serna en el Ateneo de Madrid<sup>18</sup> y entabló con él una estrecha amistad que lo convirtió en uno de los fundadores y asiduos de la tertulia del Pombo —como hemos visto—, así como en colaborador de la revista *Prometeo*, precursora de otras revistas de vanguardia gracias a la labor de Ramón<sup>19</sup>. En el Ateneo, Abril asistía a conferencias y a los conciertos organizados por la sección de música, un ambiente acorde con sus inquietudes y que le permitía compartir sus ideas y criterios con renombrados personajes del mundo de la cultura. Muy pronto destacó por su capacidad para relacionarse, “una virtud que será esencial a la hora de promover las nuevas corrientes y de conseguir, para ello, el

---

<sup>15</sup> R. Gómez de la Serna: *Pombo...*, p. 100.

<sup>16</sup> Aunque algunas fuentes sitúan el fallecimiento de Manuel Abril en 1940, Almudena Malmierca indica que ello se debe a que ese año desapareció del mundo de la crítica, pero que en realidad murió en 1943, víctima de una tuberculosis pulmonar. Cfr.: Almudena Malmierca Hernández.: *¿Quién me puede acercar al arte del Siglo XX? Manuel Abril. Primer Director de la S.A.I. Crítico de Arte en prensa: 1910-1930*, Madrid, Carroggio, 2008, p. 289. De hecho, el *Diccionario biográfico español* recoge que Manuel Abril murió exactamente el 19 de enero de 1943. Ver: Eduardo Hernández Cano: “Abril, Manuel”, *Diccionario biográfico español*, [Madrid], Real Academia de la Historia, D. L., 2009, vol. I, p. 221.

<sup>17</sup> Véase: A. Malmierca Hdez.: *¿Quién me puede acercar...*, pp. 28, 107, 217, 255, 271-280.

<sup>18</sup> *Ibíd.*, p. 174.

<sup>19</sup> *Prometeo* fue fundada en 1908 por Javier Gómez de la Serna, pero Ramón Gómez de la Serna, hijo del anterior, sustituyó pronto a su padre en la dirección de la misma, hasta su último número en 1912. Ver: César Antonio Molina: *Medio siglo de Prensa literaria española (1900-1950)*, Madrid, Ediciones Endymion, 1990, pp. 44-47.

apoyo de personas e instituciones”<sup>20</sup>, de acuerdo con “su marcado interés por todas las novedades artísticas que se suceden en esos años”<sup>21</sup>.

Por lo que respecta a su faceta como literato, “fue un escritor de muy diversos intereses que no puede clasificarse con una dedicación literaria única”<sup>22</sup>. Aparte de una temprana y extensa labor como traductor que cultivó durante años<sup>23</sup>, se inició como poeta con dos libros de versos modernistas: *Canciones del corazón y de la vida* (1906) y *Hacia la luz lejana* (1914). Según Arturo Ramoneda, “lo más notable de ellos es su variedad temática y estilística”<sup>24</sup>, lo cual corrobora el mismo Abril al declarar: “Si es personalidad el exclusivismo artístico, prefiero no tenerla y escoger como característica la diversidad”<sup>25</sup>, afirmación que bien podría extenderse a toda su trayectoria. Pero Ramoneda también considera que, en sus poemas, Manuel Abril “se muestra muy por debajo de los modelos, siempre demasiado evidentes, en que se inspira”<sup>26</sup>. De hecho, como señala Malmierca, “no llegó a ser un autor de poesía consagrado, pero llama la atención que siempre aparece el calificativo ‘poeta’ en las distintas descripciones que hacen de él sus contemporáneos; [...] lo que sus amigos están describiendo es [...] una arraigada actitud personal”<sup>27</sup>.

Siguiendo con la heterogeneidad que lo caracteriza, destaca igualmente su conferencia titulada *La filosofía de Parsifal*, leída en el Ateneo el 16 de enero de 1914 y publicada por la Asociación Wagneriana de Madrid el mismo año, en la que Abril, “haciéndose eco de las confesiones del propio Wagner, defiende la imposibilidad de entender *Parsifal* sin tomar como punto de partida *El mundo como voluntad y representación* de Schopenhauer”<sup>28</sup>. En este sentido, nuestro autor “se inscribe en el grupo de ensayistas, capitaneado por Ortega y Gasset y Eugenio d’Ors, que vio el arte a través del prisma de la reflexión filosófica y que abordó sin desmayo los más arriesgados problemas de estética”<sup>29</sup>.

Unos años más tarde publicó el estudio *Felipe Trigo. Exposición y glosa de su vida, su filosofía, su moral, su arte, su estilo* (1917), que “nos habla del vanguardismo intelectual y

---

<sup>20</sup> A. Malmierca Hdez.: *¿Quién me puede acercar...*, p. 174.

<sup>21</sup> Arturo Ramoneda: “Introducción”, en: Benjamin Constant, *Adolfo*, Madrid, Ediciones Júcar, 1989, p. 23.

<sup>22</sup> Carmen Bravo-Villasante: “Prólogo”, en: Manuel Abril, *Totó, Tití, Loló, Lili, Frufrú, Pompo y la señora romboedro y otros cuentos para niños*, Palma de Mallorca, Olañeta, D.L., 1995, p. V.

<sup>23</sup> Manuel Abril empezó tempranamente como traductor, hacia 1903, pero su máxima actividad corresponde a los años veinte. Después de traducir *Adolfo*, de Benjamín Constant, en 1919 (la versión más antigua en castellano de las realizadas en el siglo XX), tradujo, entre otras obras: *El Pueblo del Polo*, de Charles Derennes; *Olimpicas*, de Henry de Montherlant; *Vanka*, de Antón Chejov; o el *Tratado de la pintura* de Leonardo da Vinci.

<sup>24</sup> A. Ramoneda: “Introducción”..., p. 20.

<sup>25</sup> Las palabras de Abril pertenecen al prólogo de *Canciones del corazón y de la vida* y han sido citadas en: A. Ramoneda: “Introducción”..., p. 20; A. Malmierca Hdez.: *¿Quién me puede acercar...*, p. 167.

<sup>26</sup> A. Ramoneda: “Introducción”..., p. 22.

<sup>27</sup> A. Malmierca Hdez.: *¿Quién me puede acercar...*, p. 169.

<sup>28</sup> A. Ramoneda: “Introducción”..., p. 25.

<sup>29</sup> *Ibíd.*

moral en el que ambos coincidían”<sup>30</sup>, ya que Abril defiende a un autor que, en sus novelas, lucha, “mediante una superficial y reiterativa defensa de los instintos sexuales, contra convicciones y prejuicios arraigados en la vida española”<sup>31</sup>.

Vale la pena mencionar también su única incursión en el género novelístico con *La salvación, sociedad de seguros del alma* (1931)<sup>32</sup>; en la zarzuela, como autor del libreto de *El loro*, estrenada el 19 de abril de 1933 en la emisora madrileña Unión Radio con música de Gustavo Pittaluga<sup>33</sup>; o en el género cinematográfico, como guionista de *Leyenda rota* (1939), “la primera versión sonora del cine hispano sobre el *Quijote*”<sup>34</sup>.

Por otra parte, fue fundamental la intensa actividad que llevó a cabo, desde la segunda década del siglo hasta el final de su vida, como crítico de arte sobre todo<sup>35</sup> y, en menor medida, como comentarista literario y musical, gracias a “una mentalidad global, aglutinadora y moderna para su tiempo”, capaz de relacionar “pintura con música, con teatro, con literatura, con escultura, con escenografía”<sup>36</sup>. De hecho, destacó sobremanera con una gran cantidad de ensayos, artículos, críticas e incluso poemas, que publicó en numerosos periódicos y revistas: *ABC*, *Alfar*, *Arte*,

---

<sup>30</sup> A. Malmierca Hdez.: *¿Quién me puede acercar...*, p. 188.

<sup>31</sup> Arturo Ramoneda: *Antología del cuento español*, Madrid, Alianza Editorial, 1999, p. 17. Felipe Trigo (1864-1916) fue un escritor español, médico de profesión, que escandalizó a la sociedad de su tiempo con novelas que mostraban una concepción sexual liberadora, como *Las ingenuas* (1901), *La sed de amar* (1902), *Alma en los labios* (1902), *Del frío al fuego* (1903), etc., y que lo convirtieron en un maestro de la denominada escuela erótica. Asimismo, y aparte de una dilatada labor periodística, merecen especial atención las novelas *El médico rural* (1912) y *Jarrapellejos* (1914), exponentes de su lucha contra el caciquismo. También publicó libros de ensayo como *Socialismo individualista* (1906), *El amor en la vida y en los libros* (1907) y *La crisis de la civilización* (1913). De temperamento depresivo, una aguda neurastenia acabó llevándolo al suicidio, en plena popularidad.

<sup>32</sup> Se trata de una novela humorística en la que se detecta la influencia de Gómez de la Serna, por ejemplo, en el tratamiento greguerístico de algunas imágenes. En este sentido, Abril es representativo de una tendencia que se desarrolla durante los doce o quince años que preceden a la Guerra Civil y en la que confluyen cierta concepción del humor y la llamada “literatura de vanguardia”, es decir, que los límites entre la narración de vanguardia y la narración de humor son bastante imprecisos. Véase: Enrique García Fuentes: “Prólogo”, en: Manuel Abril, *La salvación. Sociedad de seguros del alma*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1998, pp. XVII-XXVIII; A. Ramoneda: “Introducción”..., pp. 28-29.

<sup>33</sup> [s. a.]: “Radiotelefonía / Programa para hoy”, *La Libertad*, 19-4-1933, p. 9; [s. a.]: “Por la radio / Para esta noche”, *Luź*, 19-4-1933, p. 10; [s. a.]: “Radiotelefonía / Para esta noche”, *La Voz*, 19-4-1933, p. 6.

<sup>34</sup> Antonio Mendoza Fillola: “Prólogo”, en: Manuel Abril, *El gorro de Andrés*, Cuenca, Centro de estudios de promoción de la lectura y literatura infantil (CEPLI), Universidad de Castilla-La Mancha, 2006, [s. p.]. En el argumento de esta película, dirigida por Carlos Fernández Cuenca, Abril introduce distintos arquetipos nacionales (Don Quijote, Sancho, Don Juan Tenorio...) sobre un eje humorístico y satírico que pretende cuestionar la visión costumbrista de España en el extranjero.

<sup>35</sup> En relación con esta labor tenemos sus monografías sobre pintores españoles del siglo XX (Ramón Casas, Julio Romero de Torres, Joaquín Sorolla, etc.) a las que hay que sumar el Premio Nacional de Literatura en 1934, que recibió por su libro *De la naturaleza al espíritu. Ensayo crítico de pintura contemporánea desde Sorolla a Picasso*, publicado un año más tarde en Madrid por Espasa-Calpe y el cual no ha sido siempre valorado positivamente.

<sup>36</sup> A. Malmierca Hdez.: *¿Quién me puede acercar...*, p. 210.

*Arriba, Ateneo, Atlántico, Blanco y Negro*<sup>37</sup>, *Ciudad, Cruz y Raya*<sup>38</sup>, *Diario de Madrid, El Sol, El Español, Escorial, Gaceta de les Arts, Heraldo de Madrid, Horizonte, La Gaceta Literaria, La Ilustración Española y Americana, La Mañana, La Nación, Luz, Orientaciones, Por esos mundos, Revista de las Españas, Revista de Occidente, Revista Musical, Santo y seña, Ultra*<sup>39</sup>, *Vell i Nou*, o *Vértice*.

Su aportación a la crítica artística merece un comentario aparte<sup>40</sup> por su contribución, no solo a la renovación del género a través de una crítica reflexiva y pedagógica, sino también a la aceptación de las novedades vanguardistas, que encontraron en él desde el principio un ardiente y documentado defensor<sup>41</sup>. Siempre al tanto de cuanta novedad llegaba desde Europa, Abril asistió a un cambio profundo en la realización y valoración de las obras de arte, que no dudó en aceptar desde el primer momento; no en vano, su criterio y sensibilidad para valorar las nuevas tendencias artísticas y detectar nuevos creadores, lo convirtió en uno de los principales impulsores del arte moderno en España.

De esta forma, Abril afirma que las vanguardias producen “obras tal vez difíciles de entender pero de rica y nueva significación”<sup>42</sup>, por lo que anima al espectador a acercarse a ellas. Así ocurre, por ejemplo, con el cubismo (del cual Abril es uno de los primeros impulsores en nuestro país), que para él ha revolucionado la manera de enfrentarse con la realidad, permitiendo al pintor alcanzar cotas altísimas de libertad y dar rienda suelta a su fantasía creadora. Para nuestro crítico, lo que el hombre observa –el natural– nunca debe ser copiado, ya que el arte no es copia sino creación; obviamente, admite la necesidad de unos requisitos formales, pero sin que

---

<sup>37</sup> Desde 1930 a 1936 (su gran época como crítico de arte), Abril tuvo una sección en el semanario *Blanco y Negro* en la que dejó constancia de las principales exposiciones de vanguardia, y la cual constituye hoy en día una de las principales fuentes de información sobre aquel período. Cfr.: Juan Manuel Bonet: “Abril, Manuel”, en: J. M. Bonet, *Diccionario de las vanguardias en España (1927-1936)*, Madrid, Alianza Editorial, 2007, p. 22.

<sup>38</sup> Los artículos que Abril publicó en *Cruz y Raya* han sido recogidos en: *Religión. Arte. Poesía*, Santiago de Chile, Cruz del Sur, 1962. Sobre su participación en dicha revista, de la cual fue uno de los fundadores, ver: C. A. Molina: *Medio siglo de...*, pp. 190-193; A. Ramoneda: “Introducción”..., pp. 29-30.

<sup>39</sup> Abril participó en el movimiento ultraísta y su firma apareció en diversas publicaciones ligadas al movimiento, como *Ultra* –la más famosa– y otras como *Tableros* y *Ronsel*. En la primera publicó versos en la onda vanguardista del ultraísmo y una defensa crítica del pintor uruguayo Rafael Barradas, el cual hizo un retrato al óleo de Abril en 1920 e ilustró su cuento infantil *El gorro de Andrés*.

<sup>40</sup> Sobre su faceta como crítico de arte es indispensable consultar el libro ya citado de Almudena Malmierca Hernández: *¿Quién me puede acercar al arte del Siglo XX? Manuel Abril. Primer Director de la S.A.I. Crítico de Arte en prensa: 1910-1930*, Madrid, Carroggio, 2008. Esta publicación es el resultado de la tesis doctoral de su autora, dedicada precisamente a este importante aspecto en la biografía de Manuel Abril.

<sup>41</sup> Abril fue uno de los firmantes, en 1925, del manifiesto en apoyo de la primera exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos (SAI), cuya revista *Arte* dirigió en la década siguiente. Véase el apartado 2.3 dentro del capítulo II de esta tesis doctoral

<sup>42</sup> A. Malmierca Hdez.: *¿Quién me puede acercar...*, p. 120.

éstos sean imitación servil de lo ya existente porque el arte no es naturaleza, sino un mundo de otra especie<sup>43</sup>.

Estas ideas, que chocaban con la defensa que hasta entonces se hacía de una estética clásica basada en cánones inmutables, las transmite Abril a través de un nuevo estilo de crítica más pedagógica, que él y otros críticos renovadores luchan por introducir para hacer asequible al espectador profano las nuevas manifestaciones artísticas. En opinión de Abril, los críticos tradicionales hacían una crítica demasiado informativa mediante un comentario meramente descriptivo (sobre la manera de empastar, la justeza de las proporciones, etc.) y basado en tecnicismos y tópicos que no decían nada. Frente a esto, Abril cree que la tarea del crítico es explicar la conciencia estética del momento y, por ello, en vez de decir al artista lo que debe hacer, se dedica a observar y a tratar de descubrir la razón que hay en cada forma para poder justificar teóricamente lo que ve, valorando y situando las obras en su contexto, y demostrando así que no solo es un crítico, sino también un teórico del arte. Además, su conciencia estética le lleva a convertirse en un crítico-poeta y a sentirse creador de belleza, ya que piensa que el crítico puede “hacer literatura, usar términos líricos, emplear el lenguaje poético para producir emociones ante la obra de arte [...] [y] por esta razón es un artista”<sup>44</sup>.

A pesar de todo lo dicho, y de que Manuel Abril publicaba con mucha frecuencia y era un referente en la prensa de la época, lo cierto es que no consiguió ser un crítico verdaderamente admirado. En opinión de Malmierca, no fue suficientemente valorado, pues, con el tiempo, sus ideas se han desvelado fundamentales para conocer y evaluar el período de introducción de las vanguardias artísticas en nuestro país, demostrando que fue uno de los críticos que mejor entendió en su momento la renovación artística del siglo XX<sup>45</sup>.

Dejando atrás su labor como crítico, diremos que Abril alternaba dicha faceta con el cultivo, no solo de la poesía y la narrativa —a las que ya nos hemos referido—, sino también del teatro. En 1915 (durante los meses de julio y agosto) publicó en *La Ilustración Española y Americana* siete artículos sobre escenografía titulados “La escenografía moderna”. En ellos defendía algunas de las propuestas del teatro de vanguardia, como el esquematismo y la desnudez escénica con el fin de realzar la palabra, o la unidad del espectáculo bajo una única dirección competente, poniendo como modelo a directores de la talla de Meyerhold o Gordon Craig. Según Malmierca, fue ese contacto con el teatro lo que le llevó a escribir para la escena<sup>46</sup>.

Así, el 14 de diciembre de 1917, el Teatro de Arte dirigido por Gregorio Martínez Sierra le estrenaba en el Teatro Eslava su primera obra, *La princesa que se chupaba el dedo*, con decoraciones de Fernando Mignoni sobre bocetos de Manuel Fontanals, y la cual, “bajo la apariencia de un cuento infantil, encierra, sin embargo,

---

<sup>43</sup> Cfr.: *Ibíd.* pp. 28, 42, 111 y 122.

<sup>44</sup> *Ibíd.*, p. 99.

<sup>45</sup> Cfr.: *Ibíd.*, pp. 23 y 149.

<sup>46</sup> *Ibíd.*, pp. 195-201.

una soterrada crítica política y social”<sup>47</sup>. En la autocrítica que su autor publicó en *La Tribuna*, y que después se incorporó como prólogo al editar la obra, podemos leer:

Comedia de *humor*, *cuento burlesco*, farsa o como se le quiera llamar, pertenece a un mundo en donde hay, por un lado, elementos de la Comedia italiana; por otro, de los *cuentos infantiles*; y, por lo demás, de la fantasía libre e independiente.

[...]

[...] se trata de algo que en el fondo es serio, y en el fondo, también, es *broma*. La vida entera, en nuestro corazón humano, es así. [...].

[...] Me contentaría –y me enorgullecería– con que mi obra fuera un *juego*, nada más, no en el sentido trascendente del arte-juego, sino simplemente en el de brincar, correr, pensar y reír *con ligereza*, siempre –eso sí– procurando mantener el *decoro* artístico de la pretensión (la cursiva es nuestra)<sup>48</sup>.

Nos parece interesante citarlo literalmente porque algunas de las características que Abril señala en esta obra teatral, se repetirán, como veremos, en su texto para *La tragedia de Doña Ajada*: el carácter humorístico y burlesco, subrayado ya desde el subtítulo (“cuento burlesco” en la obra de teatro y “poema bufo” en *La tragedia*); el argumento, propio de un cuento infantil; el carácter de juego, de broma ligera e intrascendente y la búsqueda del decoro artístico, pues una de las críticas a *La tragedia* alude expresamente a sus “versos limpios y siempre decorosos y dignos”<sup>49</sup>.

Su carrera de dramaturgo continuó con títulos como los siguientes<sup>50</sup>: *Un caballero escrupuloso*, que escribe entre 1917 y 1920, pero que no se llegó a estrenar; *Viaje al portal de Belén*, con música de Conrado del Campo y estrenada por Gregorio Martínez Sierra en 1921<sup>51</sup>; *Un caso raro de veras*; *Se desea un huésped*, que se estrenó primero en México (1924) y después en Madrid (1927); *¡Pero si yo soy mi hermano!*, entre 1924 y 1926; y *El Saco*, en 1938. Aunque su éxito en el teatro fue desigual, se sirvió de la creación teatral como instrumento para introducir, en la escenografía y en el tratamiento de los personajes, las novedades estéticas de entonces.

---

<sup>47</sup> E. García Fuentes: “Prólogo”..., pp. XV-XVI. A partir de ese estreno, Martínez Sierra incluyó en los programas del Eslava algunas de las farsas para niños escritas por Abril.

<sup>48</sup> Manuel Abril: “Prólogo”, en: M. Abril, *La princesa que se chupaba el dedo. Cuento burlesco en tres actos*, Madrid, Renacimiento, 1918, pp. 5-6.

<sup>49</sup> C[arlos] Jaquotot: “Salvador Bacarisse estrena un poema bufo, en el cuarto concierto del Palacio de la Música”, *La Nación*, 30-11-1929, p. 5.

<sup>50</sup> Cfr.: A. Malmierca Hdez.: *¿Quién me puede acercar...*, p. 204; A. Ramoneda: “Introducción”..., p. 27.

<sup>51</sup> A.: “Veladas Teatrales / Eslava: Inauguración del Teatro de los Niños”, *La Época*, 30-12-1921; L.: “Los teatros / Eslava.- Teatro Infantil”, *El Imparcial*, 30-12-1921, p. 4; José Pontes Baños: “El teatro en Madrid / Eslava / El teatro de los niños: ‘Matemos al lobo’, cuento escénico, original de Luis de Tapia.- ‘Viaje al portal de Belén’, fantasía, en cuatro cuadros, de Manuel Abril, con música de Conrado del Campo”, *El Globo*, 30-12-1921. Incluimos las referencias a las críticas del estreno de *Viaje al Portal de Belén* para dejar claro que éste tuvo lugar en 1921 (como de hecho indican algunos estudiosos) y no en 1925, como leemos en: A. Malmierca Hdez.: *¿Quién me puede acercar...*, p. 236.

Por último, y enlazando con esa parte de su teatro dedicada a la infancia, resulta imprescindible hablar sobre la intensa (y celebrada en su tiempo, aunque hoy muy olvidada) dedicación de Manuel Abril a la literatura infantil, esencial para nosotros debido a su influencia en el texto de *La tragedia de Doña Ajada*.

Su incursión en ese campo comenzó en la sección para niños de *Los lunes del Imparcial* con adaptaciones de los cuentos de Perrault, Andersen y Grimm; otras adaptaciones infantiles fueron las realizadas a partir de las mejores obras de Calderón de la Barca<sup>52</sup>. En los años veinte participó en revistas como *Pinocho*, *El perro*, *el ratón y el gato*, o el suplemento *Gente Menuda*; publicó algunos cuentos en la editorial CALPE, asumió la dirección de la segunda época de *Chiquilín* (1924-1927) y colaboró (quizás también de la mano de Gómez de la Serna) en la emisora Unión Radio (donde conoció a Salvador Bacarisse)<sup>53</sup> con un programa en el que, junto a conferencias de arte e historia, presentaba un espacio de cuentos narrados para niños. Entre 1930 y 1931 la Compañía Iberoamericana de Publicaciones (CIAP) editó la mayor parte de sus cuentos en tres volúmenes o colecciones (*Diablos y diabluras*, *Aventuras asombrosas* y *Aventuras de animales*) bajo el título general de *Cuentos para niños*<sup>54</sup>.

Esos cuentos nacen de la greguería, de la originalidad subversiva de Gómez de la Serna y su círculo, y se caracterizan por un “humorismo vanguardista que sucede al espíritu moralizante de una literatura [infantil] pasada y aburrida”<sup>55</sup>, la cual, “con pocas variaciones, se había mantenido desde la Restauración”<sup>56</sup>. Frente a los cuentos tradicionales, los de Abril “no tienen moraleja, ni principio ni fin, ni una localización espacial o temporal concreta; son aventuras de carácter lúdico”<sup>57</sup> donde la metáfora, la paradoja y el absurdo se usan como medio de ruptura con lo anterior. Además, el diálogo tiene gran relevancia, pues permite dinamizar la acción y presentarla de forma espontánea y natural, mediante un lenguaje directo y coloquial que imita frecuentemente el habla de los niños y su especial fluidez, y que da vida a situaciones, objetos y personajes cotidianos en donde la realidad se mezcla con la fantasía. En algunos casos, incluso, se percibe la vinculación con esquemas narrativos cinematográficos<sup>58</sup>.

El hecho de que un crítico como Abril (junto a autores como Jacinto Benavente, Ramón del Valle-Inclán, Eduardo Marquina o Gómez de la Serna) se adentre en la literatura infantil, debe entenderse como indicio de la positiva valoración y el auge de este tipo de literatura, cuya renovación y modernización tuvo lugar durante los años veinte, vinculada a la vanguardia plástica y literaria. Fue entonces cuando “las iniciativas editoriales dieron paso a una nueva concepción de la literatura para niños

---

<sup>52</sup> Manuel Abril: *Calderón de la Barca. Sus mejores obras al alcance los niños*, Madrid, [Torrent], [s. f].

<sup>53</sup> Ver el apartado 1.3 de este capítulo.

<sup>54</sup> El elenco de los cuentos que contiene cada volumen puede consultarse en: C. Bravo-Villasante: “Prólogo”..., p. VIII.

<sup>55</sup> *Ibíd.*, p. V.

<sup>56</sup> A. Mendoza Fillola: “Prólogo”..., [s. p.].

<sup>57</sup> A. Malmierca Hdez.: *¿Quién me puede acercar...*, p. 208.

<sup>58</sup> Cfr.: C. Bravo-Villasante: “Prólogo”..., pp. VII-IX; A. Mendoza Fillola: “Prólogo”..., [s. p.].



que rompió con los esquemas de contenido, intención y estilo [...] repetidos desde fines del XIX”<sup>59</sup>. Para ello, se esmeraron en la calidad de las publicaciones e incorporaron verdaderos equipos de escritores, como el propio Abril, Salvador Bartolozzi, Magda Donato, Antoniorrobes, José López Rubio, Elenea Fortún, Jardiel Poncela, Edgard Neville, Josefina Bolinaga, Samuel Ros, José Santugini, Aurelia Ramos, etc.; e ilustradores, como Rafael de Penagos, S. Bartolozzi, K-Hito, Francisco López Rubio, y aquellos que introdujeron definitivamente en la literatura infantil lo lúdico y lo humorístico rozando lo absurdo, como Enrique Climent, Juan Esplandiú o José Sama.

La importancia de esta nueva literatura, en la que prima el entretenimiento sobre la intención moralizante, y que potencia la imaginación y la fantasía en sus textos e ilustraciones, para que el niño se identifique y se sienta verdadero protagonista, queda patente en boca de Abril:

Los cuentos forman al niño refrescando su alma tierna con auras de fantasía que elevan, ilusionan y entusiasman, tonificando por tanto, dando alas y haciéndoles ver el mundo a una luz de maravilla, la única luz posible que puede ver la criatura humana en los primeros años de la vida, cuando aún no está formada para distinguir y admirar las dos luces “reales” que después habrán de iluminar al hombre adulto: la luz física del sol, luna y estrellas, la luz maravillosa de los ojos, y la otra luz, la del alma<sup>60</sup>.

En suma, Abril fue un personaje muy activo en la cultura de su tiempo, cuya apertura intelectual y cuya avanzada postura crítica merecen nuestro reconocimiento, y cuya actitud ecléctica respondía a su inquieto deseo de conocer y practicar diferentes disciplinas, las cuales supo cultivar con acierto, como la crítica ha corroborado:

Espíritu muy sensible, dueño de un estilo muy personal, cada día conmovido por nobles afanes nuevos, Manuel Abril dio a todas sus obras elegancia, riqueza de matices, originalidad expresiva, profundidad<sup>61</sup>.

---

<sup>59</sup> A. Mendoza Fillola: “Prólogo”..., [s. p.]. Entre estas iniciativas vale la pena señalar que la editorial Calleja renovó sus colecciones de cuentos y creó la revista *Pinocho* (1925), a la vez que otras editoriales se incorporaban a la edición de cuentos para niños: la Compañía Anónima de Librería y Publicaciones Españolas (CALPE), Rivadeneyra (que además editó la revista infantil *Macaco*), o la Compañía Iberoamericana de Publicaciones (CIAP) con su revista *El perro, el ratón y el gato*; a ellas se sumaron suplementos como *Gente Menuda*, de la revista *Blanco y Negro*.

<sup>60</sup> Manuel Abril: “Prólogo”, en: Alfred de Vigny, *Stello*, Barcelona, Editorial Maucci, [s. f.], p. 6.

<sup>61</sup> Federico Carlos Sainz de Robles: *Ensayo de un Diccionario de la Literatura*, Madrid, Aguilar, 1973, vol. II, p. 17.

## 1.2. José de Almada Negreiros: la “poliaptitud” del artista y el polimorfismo de su arte

Destacada personalidad del arte y la cultura portuguesa del siglo XX, “el portugués Almada” (São Tomé, 1893 - Lisboa, 1970)<sup>62</sup>, como sería rebautizado en Madrid, compartía con muchos artistas de su época la búsqueda de un arte total que anulara fronteras entre las artes<sup>63</sup>. Un claro reflejo es la diversidad de sus intereses y su variada trayectoria, ya que fue un artista verdaderamente polifacético (dibujante, pintor, escenógrafo, novelista, poeta, dramaturgo, ensayista, bailarín, coreógrafo...), “que a la sonrisa de su lápiz aliaba el polimorfismo de su arte”, como expresó su amigo Fernando Pessoa, quien desde muy pronto percibió en él la “poliaptitud del artista”<sup>64</sup>.

Siempre atento a las novedades, Almada marcó de un modo muy personal la literatura de su país “al introducir un fecundo experimentalismo –a veces precursor de Adamov y de Ionesco–, la búsqueda de un lenguaje a la vez simple e innovador, y un sentido de la modernidad equiparable al ‘modernismo’ de las artes plásticas del que fue uno de los pioneros”<sup>65</sup>. No en vano, creía firmemente que ser moderno era “una forma de ser”; más aún, que ser artista era, “en definitiva, la expresión del hombre moderno”<sup>66</sup>.

En su temprana etapa portuguesa (hasta 1919) Almada estuvo “vinculado a la provocación futurista que agitó el panorama artístico de una Lisboa provinciana y conservadora”<sup>67</sup>. Como ejemplo, podemos nombrar su participación, junto a

---

<sup>62</sup> Para una cronología detallada sobre José de Almada Negreiros, véase: Luis Manuel Gaspar: “Boceto de cronología”, en: VV. AA., *El alma de Almada el impar* [catálogo de exposición], Museo de la Ciudad, Madrid, de 1 a 30 de septiembre de 2004, Lisboa, Bedeteca de Lisboa, 2004, pp. 39-61; *Poesía. Revista ilustrada de información poética: Vida y obra del portugués José de Almada Negreiros [1893-1970]*, 41 (1994).

<sup>63</sup> Cfr.: Ana Paula Guimarães: *As estrelas acessíveis - José de Almada Negreiros: o corpo em palestra*, Lisboa, Apenas, 2004, p. 20.

<sup>64</sup> Fernando Pessoa: “As Caricaturas de Almada Negreiros”, *A Águia*, II, 16 (1913), pp. 134 y 135, citado en: Margarida Acciaiuoli: “Almada Negreiros - ‘el portugués Almada’”, VV. AA., *Almada Negreiros* [catálogo de exposición], Fundación Juan March, Madrid, diciembre 1983 - enero 1984, Lisboa, Ministerio de Cultura de Portugal, 1983, [s. p.]. El célebre retrato de Pessoa que Almada pintó en 1954 es fruto de la amistad entre ambos. Cfr.: Carlos Reyero: *La luz artificial en la pintura española y portuguesa. La época de Regoyos y Almada Negreiros*, [s. l.], Fundación Hidrocantábrico; Lisboa, Fundação EDP, 2005, pp. 76 (donde se reproduce el retrato) y 78.

<sup>65</sup> [José] Lima de Freitas: “Almada Negreiros y el teatro”, en: VV. AA., *Almada Negreiros* [catálogo de exposición], Fundación Juan March, Madrid, diciembre 1983 - enero 1984, Lisboa, Ministerio de la Cultura de Portugal, 1983, [s. p.].

<sup>66</sup> José de Almada Negreiros: “El Dibujo (O Desenho)”, *A Ideia Nacional*, 9-7-1927, reproducido en: *Poesía. Revista ilustrada de información poética: Vida y obra del portugués José de Almada Negreiros [1893-1970]*, 41 (1994), pp. 195-196.

<sup>67</sup> Pedro Lapa: “Cinco pintores de la modernidad portuguesa”, en: VV. AA., *Cinco pintores de la modernidad portuguesa (1911-1965)* [catálogo de exposición], Sala de exposiciones de la Fundació Caixa Catalunya La pedrera, Barcelona, del 17 de febrero al 16 de mayo de 2004, Barcelona, Fundació Caixa Catalunya, 2004, p. 24.

Fernando Pessoa, en las revistas *Orpheu* (1915)<sup>68</sup> y *Portugal Futurista* (1917); es más, el poema de Almada *A Cena do Ódio* (1915) está considerado, junto a la *Ode Marítima* de Pessoa, como el mayor poema parafuturista portugués y obra capital de la literatura portuguesa del siglo XX<sup>69</sup>. De esta época, datan también manifiestos y conferencias que afirmaron las bases de un nuevo pensamiento y convirtieron a Almada en una de las figuras claves de la generación de *Orpheu*. Cabe destacar al respecto: su famoso *Manifiesto anti-Dantas* (1915), alusivo al prestigioso escritor académico Júlio Dantas, y en el que denunciaba el anquilosamiento de ciertos medios literarios portugueses de la época; y sus conferencias el *Ultimátum futurista às gerações portuguesas do século XX* y la *Primera conferência futurista*, ambas de 1917.

Si bien el trabajo de este período estuvo centrado en su vertiente literaria, hay que recordar, en el ámbito de las artes plásticas, que Almada apoyó la renovación pictórica portuguesa. En 1916, ante la ingrata acogida que había tenido en Oporto la primera exposición de pintura moderna y abstracta que se realizaba en Portugal (concretamente sobre la obra del pintor –llegado de París– Amadeo de Sousa-Cardoso), Almada defendió su modernidad mediante un texto provocador cuando la exposición se presentó en Lisboa. Asimismo, fue entonces cuando empezó su colaboración como ilustrador en periódicos y revistas mediante un dibujo humorístico con el que inició una tendencia que exploraría durante años, y que por aquel entonces constituía una de las primeras manifestaciones de una estética moderna en Portugal. A propósito, participó en varias exposiciones (1912, 1913, 1915 y, más adelante, en 1920) con el *Grupo dos Humoristas Portugueses*. Es importante señalar también el contacto directo con la obra de los Delaunay, quienes, huyendo de la Primera Guerra Mundial, se instalaron en 1915 al Norte de Portugal, donde mantuvieron una célula vanguardista que influyó en la formación de Almada, sobre todo en la transparencia y luminosidad de planos que posteriormente caracterizarían su pintura<sup>70</sup>. La correspondencia que Almada mantuvo con Sonia Delaunay muestra incluso la voluntad de realizar conjuntamente ballets y poemas ilustrados<sup>71</sup>.

Por otra parte, aunque el interés de Almada por la danza se remonta a 1915 con el estreno del ballet *El Sueño de la Rosa*, se afianzó con la llegada de los Ballets Rusos a Lisboa en 1917, que para Almada poseían “una comprensión feliz del Arte moderno”<sup>72</sup>, y de los cuales realizó una serie de dibujos que se publicaron en la revista *Atlântida* (1917-1918)<sup>73</sup>. Más de una década después, su esposa Sarah

<sup>68</sup> *Orpheu* fue una revista de la vanguardia modernista portuguesa en la que colaboraron poetas como Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, el mismo Almada y artistas como Santa-Rita Pintor. Solo llegaron a publicarse dos números en 1915 y, aunque estuvo previsto un número dedicado al pintor Amadeo de Souza-Cardoso, no llegó a realizarse.

<sup>69</sup> Cfr.: M. Acciaiuoli: “Almada Negreiros...”, [s. p.].

<sup>70</sup> Véase: C. Reyero: *La luz artificial...*, p. 78.

<sup>71</sup> Cfr.: *Poesía. Revista ilustrada...*, 41 (1994), pp. 25 y 32.

<sup>72</sup> José de Almada Negreiros, Ruy Coelho y José Pacheco: “Los Ballets Rusos en Lisboa”, *Portugal Futurista*, noviembre de 1917, reproducido en: *Poesía. Revista ilustrada de información poética: Vida y obra del portugués José de Almada Negreiros [1893-1970]*, 41 (1994), p. 75.

<sup>73</sup> Esos dibujos han sido reproducidos en: *Poesía. Revista ilustrada...*, 41 (1994), p. 74; VV. AA.: *Almada Negreiros: obra gráfica* [catálogo], Palácio Galveias, Lisboa, 7 de Abril a 9 de Maio de 1993, Lisboa, [Câmara Municipal], 1993, pp. 9-14.

Affonso afirmaba que entre el pintor y Massine (bailarín y coreógrafo de la compañía rusa) había una gran amistad, y que Almada asistía a los ensayos e incluso daba su opinión<sup>74</sup>. Estas experiencias lo llevaron a interesarse aún más por esta disciplina en sus diversas vertientes (como bailarín, coreógrafo y figurinista), y el resultado fueron los siguientes ballets: *El Baile del Encantamiento*, *La Princesa de los Zapatos de Hierro*, *El Jardín de Pierrette* y *El Sueño del Escultor*, todos de 1918<sup>75</sup>.

Durante su estancia en París (1919-1920), mientras se ganaba la vida desempeñando los más variados oficios (entre ellos el de bailarín de cabaret<sup>76</sup>), continuó su período de formación rechazando cualquier tipo de aprendizaje oficial o académico. Aunque sus contactos con la comunidad intelectual son poco precisos, sabemos que se relacionó con Max Jacob y que conoció a Picasso y a Brancusi<sup>77</sup>. En esta época, la literatura sigue siendo su actividad principal y es entonces cuando escribe *Histoire du Portugal par coeur*, la cual marca un giro significativo en su obra frente a sus textos futuristas anteriores. Los dibujos que realiza en este período, con ecos incipientes de la corriente de *nuevo clasicismo* que invadía Europa tras la Primera Guerra Mundial<sup>78</sup>, definen el camino que explorará en las dos décadas siguientes.

Al regresar a Lisboa en 1920, Almada se encontró “con una realidad cultural muy distinta [...] [donde] la posibilidad de exposición de una práctica artística moderna se circunscribía a situaciones ocasionales y supeditadas al encargo decorativo”<sup>79</sup>. En este marco, realizó tres importantes obras para locales públicos: *Autorretrato en grupo* (1925) y *Las Bañistas* (1925) para el Café A Brasileira do Chiado de Lisboa (figs. 17 y 18, respectivamente), y *Pintura decorativa de desnudo* (1926) para el también lisboeta Bristol Club, los cuales comparten con los dibujos de esta época la esencialidad en la forma, dada por una línea ornamental y en arabesco que se entremezcla con referencias al neoclasicismo picassiano.

Disgustado con el panorama artístico y sintiéndose incomprendido, unos años más tarde decidió partir para Madrid, “donde tenía amigos que lo incitaban a hacer una exposición” y donde permanecería durante cinco años al encontrar allí “comprensión, estímulo, trabajo y calurosas amistades”<sup>80</sup>. Su colaboración española más antigua, antes de instalarse en España, fue probablemente la cubierta de la novela corta de Tomás Borrás *Trasmundo*, publicada en Madrid en la colección La Novela Semanal, en septiembre de 1923. Igualmente, vale la pena señalar que un

---

<sup>74</sup> Cfr.: A. P. Guimarães: *As estrelas acessíveis...*, p. 99.

<sup>75</sup> Para más información sobre los términos precisos en los que Almada colaboró en estos ballets, véase: L. M. Gaspar: “Boceto de cronología”..., p. 42; *Poesía. Revista ilustrada...*, 41 (1994), p. 77.

<sup>76</sup> Aunque la danza fue una de las primeras artes en las que Almada se adentró, esta experiencia en un cabaret de París, que según sus propias palabras resultó ser un infierno, tal vez fuese la causante de que posteriormente se desinteresara poco a poco de ella. Cfr.: A. P. Guimarães: *As estrelas acessíveis...*, p. 18.

<sup>77</sup> Cfr.: L. M. Gaspar: “Boceto de cronología”..., p. 42.

<sup>78</sup> Ver el apartado 2.2 dentro del capítulo II en esta tesis doctoral.

<sup>79</sup> P. Lapa: “Cinco pintores...”, p. 26.

<sup>80</sup> [J.] Lima de Freitas: “Almada Negreiros y el teatro”..., [s. p.].

mes antes Almada había dibujado a la esposa de Borrás, la famosa tonadillera La Goya, para el *Diário de Lisboa*<sup>81</sup>. Y en ese mismo periódico, en 1925, publicó un artículo sobre Encarnación López Júlvez, *La Argentinita*, que incluía un retrato de la artista española hecho por él<sup>82</sup>.

Almada se estableció en Madrid en marzo de 1927, donde permaneció hasta abril de 1932, convirtiéndose en “el artista lusitano con más presencia en la vida artística española de los años veinte”<sup>83</sup>. Durante esos años, “su principal relación madrileña es con Ramón Gómez de la Serna”<sup>84</sup>, a quien había conocido años atrás<sup>85</sup> y cuya amistad durante la segunda estancia que el escritor pasó en Portugal, de 1924 a 1926<sup>86</sup>, “fue sin lugar a dudas un gran incentivo para la partida de Almada a Madrid”<sup>87</sup>. De hecho, el artículo que Ramón publicó en *La Gaceta Literaria*, titulado “El alma de Almada”<sup>88</sup>, es anterior a su llegada a Madrid, “lo que indica alguna previsión de la misma, y que sirve indudablemente para ir preparando”<sup>89</sup>.

---

<sup>81</sup> El dibujo, titulado “La Goya na canção ‘La flor del mal’”, apareció en el *Diário de Lisboa*, 20-8-1923. Cfr.: L. M. Gaspar: “Boceto de cronología”..., p. 44.

<sup>82</sup> El artículo, bajo el título “Uma estrela do país vizinho. ‘La Argetinita’ é uma artista verdadeira, saudável e genial”, se publicó en el *Diário de Lisboa*, 17-2-1925. El dibujo de la bailarina hecho por Almada apareció también en la portada del periódico teatral *Almanaque dos palcos e salas*, en 1926. Cfr.: L. M. Gaspar: “Boceto de cronología”..., p. 45.

<sup>83</sup> C. Reyero: *La luz artificial*..., p. 78.

<sup>84</sup> Fernando Cabral Martins: “La ciudad mágica portuguesa”, en: Ramón Gómez de la Serna, *Marginálias*, Lisboa, Bedeteca de Lisboa, Assírio & Alvim, 2004, p. 114.

<sup>85</sup> Juan Manuel Bonet afirma que se habían conocido en el Café Pombo antes de 1924, fecha que da para la publicación de *La sagrada cripta del Pombo*, donde se incluye una fotografía de Almada, como dijimos. Cfr.: Juan Manuel Bonet: “Almada Negreiros, José de”, en: J. M. Bonet, *Diccionario de las vanguardias en España (1927-1936)*, Madrid, Alianza Editorial, 2007, p. 41. Sin embargo, otros autores piensan que tal vez se conocieron en Portugal durante alguna de las estancias de Ramón en aquel país. Ver: Pablo del Barco: “Almada Negreiros montado en Rocinante”, *Revista de Occidente*, 94 (1989), p. 164.

<sup>86</sup> En enero de 1925, Almada pronunció un discurso en el Café Tavares de Lisboa con motivo del banquete que los escritores portugueses celebraron en honor de Gómez de la Serna. Cfr. J. P. Cotrim: “Parte I. Almada: El alma es un dibujo”..., p. 18; L. M. Gaspar: “Boceto de cronología”..., p. 45. Acciaiuoli opina que fue ahí donde se conocieron Almada y Ramón. Ver: M. Acciaiuoli: “Almada Negreiros...”, [s. p.].

<sup>87</sup> F. Cabral Martins: “La ciudad mágica...”, p. 115.

<sup>88</sup> Ramón Gómez de la Serna: “El Alma de Almada”, *La Gaceta Literaria*, I, 3, 1-2-1927, p. 3, también reproducido en: *Boletín Ramón*, 8, primavera 2004, pp. 24-25. Además de la presentación de Almada en el artículo citado, Ramón se refirió al pintor portugués en otros escritos, como el que describe su colaboración en el pabellón popular Ciudad Mágica Portuguesa, en la Feria Iberoamericana de Sevilla (Ramón Gómez de la Serna: “Ciudad Mágica Portuguesa”, *El Sol*, 8-7-1928, p. 3); o cuando lo menciona en el capítulo “Picassismo” de *Ismos*, para hablar de la estilización máxima del modelo que, tanto Picasso como Almada, llevaron a cabo en ocasiones (Ramón Gómez de la Serna: *Ismos*, Madrid, [Espasa-Calpe], 1931, p. 83).

<sup>89</sup> F. Cabral Martins: “La ciudad mágica...”, p. 115.

Una vez en la capital, Almada fue introducido en los círculos artísticos e intelectuales por Ramón, con quien compartía el papel de divulgador de las vanguardias artísticas europeas<sup>90</sup>, y no solo, como ha señalado Juan Manuel Bonet:

Ramón y Almada comparten muchas cosas: de comunes raíces simbolistas, se nos aparecen ambos interesados por el futurismo, ambos convencidos de que el humor es cosa muy seria, ambos fascinados por un París al que le debieron mucho y donde no coincidieron, ambos picassianos, ambos próximos al matrimonio Delaunay, ambos presentes en [la revista] *Contemporânea*, y ambos, sobre todo, polifacéticos, capaces de simultanear escritura y dibujo<sup>91</sup>.

Aparte de sus contactos con el círculo del Café Pombo, Almada también se relacionó con los tertulianos de los Cafés Zahara<sup>92</sup> y Granja El Henar<sup>93</sup>, con el entorno de *La Gaceta Literaria*<sup>94</sup>, así como con algunos miembros de la Escuela de

---

<sup>90</sup> Cfr.: *Ibíd.*

<sup>91</sup> Juan Manuel Bonet: “Ramón-Almada, al limón”, en: Ramón Gómez de la Serna, *Marginálias*, Lisboa, Bedeteca de Lisboa, Assírio & Alvim, 2004, p. 9. Ya hemos visto que Almada participó en la provocación futurista portuguesa y, por lo que respecta a Gómez de la Serna, fue éste quien tradujo y publicó el *Manifiesto Futurista* de Marinetti en 1909 y, un año después y del mismo autor, la *Proclama Futurista a los Españoles*, ambas en *Prometeo*. Otro aspecto que Ramón y Almada compartían era la maestría de ambos en el arte de la conferencia. Almada había logrado elevar dicho arte en Portugal y, en cuanto a Ramón, son especialmente remarcables: la conferencia de 1923, que leyó sentado en un trapezio en el Gran Circo Americano de Madrid; la que pronunció en 1928 en el Cirque d’Hiver de París, montado a lomos de un elefante y la que sirvió para presentar *El cantor de jazz* en 1929, en la que apareció con la cara pintada de negro. Cfr.: F. Cabral Martins: “La ciudad mágica...”, pp. 115-116.

<sup>92</sup> Puede verse una fotografía de los integrantes de esta tertulia (algunos de los cuales acudían también al Café Granja El Henar) en: *Poesía. Revista ilustrada...*, 41 (1994), p. 122; Ernesto de Sousa: *Re Começar. Almada en Madrid*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa de Moeda, 1983, [p. 69].

<sup>93</sup> El Café Granja El Henar, situado en la Calle de Alcalá junto a la Gran Vía madrileña, era frecuentado por arquitectos como Luis Lacasa, Fernando García Mercadal, Manuel Sánchez Arcas, Rafael Bergamín, Luis Blanco Soler, Luis Gutiérrez Soto, Rivas Eulate o Eduardo Lozano Lardet, todos ellos vinculados al Movimiento Moderno en arquitectura. También acudían a este café escritores como Jardiel Poncela, Miguel Mihura y Edgar Neville, o pintores como Alfonso Ponce de León. Varios autores han señalado que Almada era habitual de esta tertulia, que prefería a la de Pombo, y han puesto en entredicho su estrecha vinculación con esta última. Ver: VV. AA.: *El alma de Almada el impar* [catálogo de exposición], Museo de la Ciudad, Madrid, de 1 a 30 de septiembre de 2004, Lisboa, Bedeteca de Lisboa, 2004, p. 9; P. del Barco: “Almada Negreiros...”, p. 166.

<sup>94</sup> Como señala Acciaiuoli, *La Gaceta Literaria*, dirigida por Giménez Caballero, apoyada por “el todopoderoso” Gómez de la Serna, con redactores como Luis Buñuel y colaboradores como Ortega y Gasset o Rafael Alberti, se convirtió “en lugar privilegiado de la cultura española”, donde Almada bien podía encontrar “amigos y trabajo en condiciones más estimulantes que las que su país le ofrecía”. M. Acciaiuoli: “Almada Negreiros...”, [s. p.].

Vallecas<sup>95</sup> y de la Sociedad de Artistas Ibéricos (SAI), lo que explicaría su rápida aceptación<sup>96</sup>.

En efecto, solo unos meses después de su llegada a Madrid, Almada expuso sus dibujos en las salas de la Unión Iberoamericana, invitado por Giménez Caballero y con el patrocinio de *La Gaceta Literaria*. Dejando claras sus preferencias, dedicó la exposición “a la memoria de Juan Gris y a Picasso, Sunyer, Vázquez Díaz y Solana”<sup>97</sup>, y los ecos de su éxito llegaron hasta el *Diário de Notícias* de Lisboa, 4-6-1927, donde podía leerse que el artista portugués estaba “deslumbrando Madrid con sus dibujos”<sup>98</sup>. Otras exposiciones de interés en las que participó en nuestro país fueron: la colectiva en las Galerías Dalmau de Barcelona (1927), la Exposición de Arquitectura y de Pintura Modernas de San Sebastián (1930) y la colectiva de la SAI de la misma ciudad (1931). Siguiendo la trayectoria que venía desarrollando, la característica fundamental de los dibujos de esos años, en los que “la capacidad de Almada como dibujante alcanza su apogeo”<sup>99</sup>, es lo accesorio del color, siendo la línea la que articula la forma y modela la intensidad cromática<sup>100</sup>.

Por otro lado, como ya hiciera en Lisboa, Almada colaboró asiduamente como ilustrador en publicaciones periódicas<sup>101</sup>: los diarios *ABC*, *Luz* y *El Sol*; las revistas *Arquitectura*, *Blanco y Negro*, *Crónica*, *La Esfera*, *La Gaceta Literaria*, *Mundo Gráfico*, *Nueva España*, *Nuevo Mundo* y *Revista de Occidente*; el *Almanaque de las Artes y las Letras para 1928*; las publicaciones teatrales *La Farsa*, *La Novela de Hoy* y *La Novela Mundial*; o el suplemento infantil *Gente Menuda*, donde ilustró el cuento de Manuel Abril “El niño que no tenía lo que se dice nada en la cabeza”, 13-7-1930<sup>102</sup>.

En relación con esa faceta como ilustrador, vale la pena señalar también el perfecto tándem que Almada formó con Gómez de la Serna, ya que entre ambos existía una gran compenetración como dibujante y escritor, respectivamente. Prueba de ello son la novela de Ramón *La Hiperestésica* (1928), ilustrada por Almada para *La Novela Mundial*, o los cuentos y las crónicas de las revistas *La Esfera* y *Nuevo Mundo*, donde el portugués logró secundar eficazmente la prosa ramoniana<sup>103</sup>. Así debió de

---

<sup>95</sup> Alberto Sánchez y Benjamín Palencia, fundadores de la Escuela de Vallecas, se cuentan entre los amigos de Almada. Véase: E. de Sousa: *Re Começar...*, pp. 30 y 37; P. del Barco: “Almada Negreiros...”, p. 166.

<sup>96</sup> Cfr.: VV. AA.: *Cinco pintores de la modernidad portuguesa (1911-1965)* [catálogo de exposición], Sala de exposiciones de la Fundació Caixa Catalunya La pedrera, Barcelona, del 17 de febrero al 16 de mayo de 2004, Barcelona, Fundació Caixa Catalunya, 2004, p. 152.

<sup>97</sup> J. M. Bonet: “Almada Negreiros...”, p. 41.

<sup>98</sup> Citado en: P. del Barco: “Almada Negreiros...”, p. 163.

<sup>99</sup> F. Cabral Martins: “La ciudad mágica...”, p. 116.

<sup>100</sup> Cfr.: P. Lapa: “Cinco pintores...”, pp. 27-28.

<sup>101</sup> Algunas de estas ilustraciones aparecen reproducidas en: *Poesía. Revista ilustrada...*, 41 (1994), pp. 115-118.

<sup>102</sup> Véase: VV. AA.: *Almada: o escritor - o ilustrador*, Lisboa, Instituto da Biblioteca Nacional e do livro, 1993, pp. 168-169.

<sup>103</sup> Cfr.: J. M. Bonet: “Ramón-Almada, al limón”, en: Ramón Gómez de la Serna, *Marginálias*, Lisboa, Bedeteca de Lisboa, Assírio & Alvim, 2004, pp. 9 y 11. Este libro, donde el artículo de

entenderlo Ramón, quien veía en las ilustraciones de Almada la misma “promesa de otros futuros”<sup>104</sup> —el vanguardismo, en suma— que caracterizaba su propia literatura: “Sólo sabría colaborar —afirmaba— con artistas del tipo de Almada y que pusieren alma gráfica al augurismo o a la suposición novedosa”<sup>105</sup>.

Otra de las actividades más importantes que Almada llevó a cabo en Madrid fueron las decoraciones murales de varios edificios, entre 1929 y 1930, obra de arquitectos que asistían, como él, a la tertulia de La Granja El Henar: la Residencia de Estudiantes de la Fundación del Amo en Ciudad Universitaria, de Rafael Bergamín y Luis Blanco Soler; el Teatro Muñoz Seca y el Cine San Carlos, ambos de Eduardo Lozano Lardet; y el Cine Barceló, de Luis Gutiérrez Soto. Estas primeras intervenciones plásticas en obras de arquitectura inauguraron una interesante y fructífera actividad que tendría continuidad tras su regreso a Lisboa.

La decoración de Almada para el cine San Carlos —la única conservada—, con temas alusivos al séptimo arte<sup>106</sup>, nos interesa especialmente dada la estrecha vinculación existente, como iremos viendo, entre *La tragedia de Doña Ajada* y el cinematógrafo. Los doce paneles decorativos en estuco pintado, que el artista comenzó en 1929 para la fachada y el vestíbulo del edificio —ocho y cuatro, respectivamente—, fueron incorporados con motivo de la inauguración de un aparato sonoro en 1930, cuyo programa de mano también ilustró el pintor<sup>107</sup>. Por

---

Bonet ha sido publicado, está dedicado a la colaboración de Ramón y Almada en *La Esfera y Nuevo Mundo*, e incluye textos e ilustraciones.

<sup>104</sup> [João Paulo Cotrim]: “Parte II. Esta expuesta exposición”, en: VV. AA., *El alma de Almada el impar: obra gráfica, 1926-1931* [catálogo de exposición], Museo de la Ciudad, Madrid, de 1 a 30 de septiembre de 2004, Lisboa, Bedeteca de Lisboa, 2004, p. 28.

<sup>105</sup> Carlos García: “Ramón y Almada (1928-1929)”, *Boletín Ramón*, 8, primavera de 2004, p. 62; J. P. Cotrim: “Parte I. Almada: El alma es un dibujo”..., p. 19. Esta declaración pertenece a una carta de 1927 enviada por Gómez de la Serna a Guillermo de Torre (quien estaba viviendo en Buenos Aires) y en la que sugiere, como hará en otras ocasiones, que Almada ilustre sus artículos en el diario argentino *La Nación*, lo cual demuestra el aprecio que sentía por el dibujante portugués.

<sup>106</sup> El edificio del cine San Carlos (1928-1929), situado en la calle Atocha nº 125 y en chaflán con la calle del Cenicero, es una construcción en estilo *art déco* muy avanzado y moderno, de siete plantas con viviendas, que en la época de Almada dedicaba la terraza superior para cine de verano, y el bajo (en cuyos muros oscuros estaban los paneles de Almada y que hoy en día es la discoteca Capital) para cine de invierno. Aunque los paneles decorativos se daban por perdidos, fueron descubiertos en muy mal estado a principios de los años setenta por Ernesto de Sousa y se conservan hoy en día, todavía en fase de restauración la mayoría, en varios museos de Lisboa. Ver: E. de Sousa: *Re Começar. Almada en Madrid*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa de Moeda, 1983, que está dedicado a la obra de Almada durante los cinco años que pasó en España y, concretamente, a la recuperación de dichos paneles, los cuales aparecen reproducidos, junto a detalles del exterior del cine de invierno y del de verano. Una fotografía completa del exterior del edificio y en la que se aprecian los paneles de Almada, la encontramos en: Javier Pérez Rojas: *Art déco en España*, Madrid, Ediciones Cátedra, S. A., 1990, p. 519.

<sup>107</sup> Algunas de esas ilustraciones que acompañaban el programa de mano, titulado “El Cine San Carlos inaugura un aparato sonoro”, 19-4-1930, pueden verse en: *Poesía. Revista ilustrada...*, 41 (1994), p. 120; E. de Sousa: *Re Começar...*, [pp. 76 y 97]; VV. AA.: *Almada: o escritor...*, pp. 112 y 263.



esta razón, la decoración debía celebrar no solo el cine mudo y sus héroes, sino también el naciente cine sonoro<sup>108</sup>.

Así, aparte del panel en homenaje a Charlot (el célebre personaje cómico e icono del cine mudo, creado e interpretado por Charles Chaplin)<sup>109</sup>, y de los que hacen referencia al western y a los géneros policiaco, romántico y de animación, encontramos los paneles *Jazz* y *Dancing*, en cuyos elementos musicales –como ha escrito Ernesto de Sousa– Almada evoca específicamente el cine sonoro. El mismo investigador señala que la decoración también incluye temas acordes con las preferencias culturales de la época y las del propio Almada, como eran la *commedia dell'arte* y el circo<sup>110</sup>, representados en el Pierrot, el Arlequín y las dos amazonas del panel *Circo*, y en los tres trapecistas del titulado *Variedades*<sup>111</sup>.

Ciertamente, Almada sentía debilidad por el circo y el cinematógrafo, dos espectáculos que se asociaban al espíritu y al lenguaje de la vanguardia, y los cuales atraían igualmente a Gómez de la Serna. De hecho, el pintor portugués fue “uno de los artistas que popularizó imágenes circenses en la España de los años veinte y treinta”<sup>112</sup>, algunas de las cuales se relacionan con textos de Ramón<sup>113</sup>. Este último, precisamente, utilizó un símil circense para definir a Almada, al referirse a él como “el ser impar en medio de la pintura y de la literatura portuguesa sobre las que salta de trapecio en trapecio”<sup>114</sup>.

En cuanto al cine, Almada también ilustró varios textos sobre el tema escritos por Ramón<sup>115</sup>, y cabe resaltar, antes de su llegada a Madrid, su intervención en la película *El Condenado*<sup>116</sup>, cuya actuación elogió António Ferro en el *Diário de Lisboa*: “José de Almada Negreiros, que ya nos ha demostrado que es un gran dibujante, un

---

<sup>108</sup> Véase el apartado 3.3 de este capítulo.

<sup>109</sup> Almada ya se había acercado a este personaje al publicar en el *Diário de Lisboa*, 11-5-1921, el artículo “Charlie Chaplin”, acompañado de una ilustración de Charlot.

<sup>110</sup> Vale la pena citar, como ejemplo en los años veinte de la presencia del tema circense en lo musical, la obra *Circo* de Juan José Mantecón, vinculada ya desde el título a las vanguardias francesas de principios del siglo XX y en la que el humor juega un papel fundamental. Véase: María Palacios: *La renovación musical en Madrid durante la dictadura de Primo de Rivera: El grupo de los ocho (1923-1931)*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2008, pp. 313 y ss.

<sup>111</sup> Cfr.: E. de Sousa: *Re Começar...*, pp. 53-54.

<sup>112</sup> C. Reyero: *La luz artificial...*, p. 107. En la página 108 de dicho libro se incluye una de las ilustraciones más representativas del interés de Almada por el circo: “Arte Nuevo. Estampa de Circo”, que fue publicada en la revista *Blanco y Negro*, 16-3-1930.

<sup>113</sup> Un ejemplo es “El Circo”, con ilustraciones de Almada, publicado en *Nuevo Mundo*, XXXV, 1801, 27-7-1928, [p. 14], y que ha sido reproducido en: R. Gómez de la Serna: *Marginálias...*, p. 59.

<sup>114</sup> R. Gómez de la Serna: “El Alma...”, *La Gaceta Literaria*, I, 3, 1-2-1927, p. 3; cfr.: C. Reyero: *La luz artificial...*, pp. 107-108.

<sup>115</sup> Ver: J. M. Bonet: “Ramón-Almada...”, p. 10, donde se dan ejemplos concretos –aparecidos en *La Esfera* y *Nuevo Mundo*– de textos de Ramón e ilustraciones de Almada relacionados con el cine.

<sup>116</sup> *El Condenado* (1920), de la productora Lusa Film y dirigida por el francés Mario Huguin, hoy perdida, se estrenó en la sala Olimpia de Lisboa en 1921. En 1969, Almada se refirió a ella en una entrevista publicada en el *Diário de Lisboa*, 24-4-1969. Ver: *Poesía. Revista ilustrada...*, 41 (1994), p. 81.

poeta, un gran bailarín, nos insinúa ahora que también puede ser un gran actor de cine”<sup>117</sup>.

Para concluir con su estancia en Madrid, hemos de decir que Almada prestó una particular atención al ámbito teatral y participó intensamente en la actividad profesional de los teatros de la capital. Aparte de colaborar en varios espectáculos como diseñador de escenografías y vestuarios<sup>118</sup>, escribió obras dramáticas entre las que destaca *El Uno. Tragedia de la unidad* (1928-1929), formada a su vez por las piezas *S.O.S. (Save Our Souls)* y *Deseja-se mulher*, esta última considerada su más ambiciosa construcción dramática<sup>119</sup>. Con la intención de que fueran representadas en Madrid, Almada escribió las dos piezas originalmente en castellano<sup>120</sup> y las leyó a Cipriano de Rivas Cherif (director artístico de la compañía de Margarita Xirgu en el Teatro Español entre 1930 y 1935), aunque al final no sería posible su representación<sup>121</sup>. De la modernidad y originalidad de las piezas da cuenta el comentario “te doy treinta años para que te entiendan”<sup>122</sup>, que recibió el autor en 1928 por parte de su “muy querido compañero Federico García Lorca, por excelencia, la vocación del teatro en nuestros días”<sup>123</sup>.

---

<sup>117</sup> António Ferro: “O Condenado: a Peça do Escritor Sr. Afonso Gaio no Cinema”, *Diário de Lisboa*, 3-5-1921, reproducido en: *Poesía. Revista ilustrada de información poética. Vida y obra del portugués José de Almada Negreiros [1893-1970]*, 41 (1994), p. 81; L. M. Gaspar: “Boceto de cronología”..., p. 43.

<sup>118</sup> Se conservan varios dibujos de personajes, decorados, situaciones y caricaturas, relacionados con piezas representadas en escenarios madrileños en las que Almada colaboró: *De la Habana*, de Alfonso Paso; *Mi hermana Genoveva*, de José Juan Cadenas y Enrique F. Gutiérrez Roig; o *El Sofá, la Radio, el Peque y la Hija de Palomeque*, de Pedro Muñoz Seca. Cfr.: [J.] Lima de Freitas: “Almada Negreiros y el teatro”..., [s. p.].

<sup>119</sup> F. Cabral Martins: “La ciudad mágica...”, p. 117.

<sup>120</sup> Solo se conoce la versión portuguesa de ambas: el segundo acto de *S.O.S.* se publicó en 1935 en el número 2 de la revista *Sudoeste*, cuyo director y redactor único era Almada; *Deseja-se mulher* (*Se desea mujer* en castellano) se publicó en 1959 y se estrenó en Portugal en 1963.

<sup>121</sup> Cfr.: [J.] Lima de Freitas: “Almada Negreiros y el teatro”..., [s. p.].

<sup>122</sup> El comentario de Lorca aparece en un texto manuscrito de Almada que fue publicado en 1963 en Portugal, en el programa de la representación de su obra *Deseja-se Mulher* en la Casa da Comédia, y que ha sido citado en: L. M. Gaspar: “Boceto de cronología”..., p. 60.

<sup>123</sup> José de Almada Negreiros: “El pintor en el teatro (O Pintor no Teatro)”, en: *Programa do Teatro Estúdio do Salitre, 6º Espectáculo “Essencialista”*, 30-4-1948, reproducido en: *Poesía. Revista ilustrada de información poética. Vida y obra del portugués José de Almada Negreiros [1893-1970]*, 41 (1994), p. 201. La amistad entre Lorca y Almada pudo forjarse a raíz del contacto que el artista portugués dice haber mantenido con el grupo teatral *La Barraca*, como respalda, entre otros, Lima de Freitas. Ver: [J.] Lima de Freitas: “Almada Negreiros y el teatro”..., [s. p.]. Sin embargo, Pavão dos Santos lo pone en entredicho, ya que Almada regresó a Lisboa en 1932, justo cuando Lorca estaba creando *La Barraca*. Véase: Vítor Pavão dos Santos: “O homem de teatro”, *Almada* [catálogo de exposición], Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de arte moderna, Lisboa, 20 de julho a 14 de outubro de 1984, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, [1984], [s. p.]. De hecho, hemos comprobado que Almada partió para Portugal en abril de 1932 y la primera actuación de *La Barraca* tuvo lugar en julio de ese año. Ver: Luis Sáenz de la Calzada: *La Barraca: Teatro Universitario, seguido de Federico García Lorca y sus canciones para La Barraca*, [Madrid], Residencia de Estudiantes; [León], Fundación Sierra Pambley, 1998, p. 221. En cualquier caso, parece ser que solían coincidir

En 1932, Almada decidió abandonar Madrid y volver a Portugal<sup>124</sup>. La noticia apareció en el *Diário de Lisboa*, 17-4-1932, que afirmaba que el triunfo de Almada en España se debía “a su vanguardismo inteligente”, y llamaba la atención sobre su faceta de ilustrador de “novelas y cuentos de los mejores escritores” y “en los primeros periódicos y revistas, con dibujos que han creado escuela”<sup>125</sup>. Un hecho posterior que sin duda refleja la importancia que Almada tuvo en nuestro país fue, en 1938, la invitación de Eugenio d’Ors, director general de Bellas Artes en la España franquista, para participar en el Pabellón Español de la Bienal de Venecia ante la carencia de pabellón portugués. Almada declinó la invitación alegando que, aun debiéndole mucho a España por el buen trato recibido y por haber sido reconocido y estimado como artista primero allí que en su propio país, su conciencia nacional no se lo permitía<sup>126</sup>.

Ya en Portugal, Almada continuó desarrollando su labor literaria (poemas, artículos en prensa, publicación de la revista *Sudoeste*, etc.), así como dando conferencias, ilustrando libros y participando en numerosas exposiciones. Su labor pictórica, que finalmente sería reconocida con varios premios, supuso una continuación de lo desarrollado en España, como ocurre en *Maternidade* (1935) y *Homenagem a Luca Signorelli* (1942), en las que mediante el dominio del dibujo se hace patente todo un universo de referencias como el neoclasicismo picassiano o el retorno al Renacimiento<sup>127</sup>.

Durante los años siguientes, sus trabajos se centraron en torno a grandes paneles de pintura al fresco como los que decoran las estaciones marítimas de Alcântara (1943-1947) y de la Rocha do Conde de Óbidos (1946-1948) en Lisboa, cuyas características pictóricas repasaban gran parte del trabajo realizado anteriormente. Sin embargo, los frescos de la Rocha do Conde de Óbidos abrían un nuevo camino mediante una relectura del cubismo que desembocaría, en las dos últimas décadas de su producción, en una nueva fase dominada por la abstracción y el dibujo geométrico, de la que, tras la serie de cuadros en blanco y negro de los años cincuenta, el panel *Começar* (1968-1969), para la sede de la Fundação Calouste Gulbenkian en Lisboa, fue el momento culminante<sup>128</sup>.

Por último, decir que Almada continuó escribiendo obras dramáticas y diseñando decorados y figurines para teatro, revista musical, ópera y ballet, como la *Sonatina* de Ernesto Halffter con coreografía de Paul Szillard, representada en el Teatro São Carlos de Lisboa en 1941. Lo cierto es que en el ideario personal del

---

en el restaurante Arrumbambaya, que ambos frecuentaban. Cfr.: L. M. Gaspar: “Boceto de cronología”..., p. 46.

<sup>124</sup> Algunas fuentes proponen como causas de su retorno a Portugal un problema amoroso o la situación política que se vivía en España tras la proclamación de la Segunda República. Cfr.: P. del Barco: “Almada Negreiros...”, pp. 159 y 170; M. Acciaiuoli: “Almada Negreiros...”, [s. p.].

<sup>125</sup> Citado en: L. M. Gaspar: “Boceto de cronología”..., p. 53.

<sup>126</sup> Cfr.: P. del Barco: “Almada Negreiros...”, pp. 169-170; L. M. Gaspar: “Boceto de cronología”..., p. 55.

<sup>127</sup> Véase: P. Lapa: “Cinco pintores...”, pp. 28-29.

<sup>128</sup> *Ibíd.*, pp. 29-32.

artista portugués, el teatro fue siempre un fiel reflejo de esa vocación integradora que, como señalábamos al comienzo de este apartado, tanto lo caracterizaba y que nunca lo abandonaría. Así, en 1948, durante su conferencia “El Pintor en el Teatro”, dedicada a la memoria de García Lorca, afirmaba:

Para hablar de teatro debo, en verdad, empezar por decir que soy pintor [...].

No conozco pintor vivo o muerto para quien la palabra “teatro” no fuese cosa suya: el teatro es nuestro, de los pintores, el escaparate de las artes plásticas. [...].

[...]

Y me decía el pintor, no es por el tema por lo que me gusta la obra, es por una ligazón de todo lo que en escena ponen delante de mis sentidos. Si fuese sordo y siguiese la acción sólo viendo, me gustaría la obra. En pintura y en las artes plásticas la acción es sólo ver. En la música es sólo oír. En el teatro es con todos los sentidos<sup>129</sup>.

Décadas más tarde, y a riesgo de parecer contradictorio, Almada daba un paso más en su pretensión de anular las fronteras entre las artes cuando declaraba:

Estoy absolutamente subyugado por la palabra teatro. Pero he explicado que no es el teatro lo que me interesa, que no es la pintura lo que me interesa, que no es la escultura. No es ningún arte en especial. Lo que me interesa, a mí, es el espectáculo<sup>130</sup>.

Ese amor al espectáculo como artista de todas las artes que era Almada Negreiros, una de las figuras principales de la cultura portuguesa del siglo XX y de cuyo talento pudimos gozar en España durante un lustro de nuestra historia, quedó perfectamente reflejado por António Ferro, con un apropiado toque infantil y circense:

José de Almada Negreiros hace todo lo que quiere, es el gran saltimbanqui del arte moderno portugués. [...] El arte es para Almada Negreiros un escaparate de juguetes. Da cuerda a éste, da cuerda a aquél, pero no se decide por ninguno... Almada no se decide por ningún arte, todo el arte, no obstante, se decidió por él<sup>131</sup>.

---

<sup>129</sup> J. de Almada Negreiros: “El pintor en el teatro...”, p. 201.

<sup>130</sup> Citado en: *Poesía. Revista ilustrada...*, 41 (1994), p. 26. Estas declaraciones pertenecen a una entrevista con Manuel Varela, titulada “Por Almada de Negreiros”, en la Radio Televisión Portuguesa en 1968.

<sup>131</sup> A. Ferro: “O Condenado...”, *Diário de Lisboa*, 3-5-1921, reproducido en: *Poesía. Revista ilustrada...*, 41 (1994), p. 81.

### 1.3. Salvador Bacarisse: el batallador incansable de mirada cosmopolita

Considerado uno de los principales representantes de la vanguardia musical española durante su época madrileña —previa al exilio— y ganador del Premio Nacional de Música en tres ocasiones, Salvador Bacarisse Chinoria (Madrid, 1898 - París, 1963) cayó pronto en el olvido tras su muerte en el exilio, pese al éxito cosechado en vida<sup>132</sup>. Músico polifacético, llevó a cabo múltiples actividades relacionadas con la cultura y la música, desempeñando una importante labor educativa desde la radio, trabajando eventualmente como director de orquesta y crítico en la prensa, así como luchando por la mejora de la vida musical española desde los cargos públicos que ocupó durante la Segunda República<sup>133</sup>.

Formado en el Real Conservatorio de Música de Madrid (estudios que simultaneó con los de Derecho y Filosofía y Letras), las enseñanzas de Conrado del Campo en la clase de armonía influirían en su producción musical<sup>134</sup>, como se verá posteriormente. Su exitoso inicio en la vida pública tuvo lugar en 1923 al ganar, por primera vez, el Premio Nacional de Música con *La nave de Ulises*, lo cual comportó también para Bacarisse una crisis creativa de más de dos años ante el frustrado estreno de la obra ganadora. Como él mismo declaró décadas después en una entrevista concedida a Radio France, la obra era “para esa época un poco quizás difícil y compleja”<sup>135</sup>, lo que provocó el rechazo por parte de los músicos de la Orquesta Filarmónica de Madrid, encargada de ejecutar la partitura<sup>136</sup>.

Tras la decepción de 1923, no sería hasta 1926 cuando Bacarisse reaparecería nuevamente en la vida musical de la época como director artístico de Unión Radio, la primera estación de la radiodifusión madrileña, donde ostentaría dicho cargo hasta su cierre en 1936. De hecho, “hasta el comienzo de la Guerra Civil, la vida musical de Madrid es inconcebible sin el nombre de Bacarisse”<sup>137</sup>, gracias sobre todo a la inestimable labor que desempeñó durante sus diez años en la emisora, “abriendo además la ventana hacia Europa por medio de retransmisiones internacionales”<sup>138</sup>.

---

<sup>132</sup> Cfr.: Christiane Heine: “Salvador Bacarisse (1898-1963) en el centenario de su nacimiento”, *Cuadernos de música iberoamericana*, 5 (1998), p. 43.

<sup>133</sup> Ver: *Ibid.*, p. 47; Christiane Heine: “El magisterio de Conrado del Campo en la Generación del 27: El caso de Salvador Bacarisse y Ángel Martín Pompey”, en: Javier Suárez Pajares (ed.), *Música española entre dos guerras, 1914-1945*, Granada, Publicaciones del Archivo Manuel de Falla, 2002, p. 127.

<sup>134</sup> Véase: M. Palacios: *La renovación musical...*, p. 163.

<sup>135</sup> Emilio Casares Rodicio: “Entrevista con Bacarisse. Catálogo de su obra”, en: VV. AA., *La Música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca. 1915/1939* [catálogo de exposición], Madrid, Ministerio de Cultura, 1986, p. 94.

<sup>136</sup> Ver: E. Casal Chapí: “Salvador Bacarisse”, *Música*, 2, 1938, p. 27.

<sup>137</sup> Ch. Heine: “Salvador Bacarisse (1898-1963) en el centenario...”, p. 45.

<sup>138</sup> Christiane Heine: “Bacarisse Chinoria, Salvador”, en: Emilio Casares Rodicio (dir.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, SGAE, 1999, vol. II, p. 5.

De esta manera, como responsable de la programación musical, Bacarisse aprovechó para introducir en España aquella música del siglo XX que apenas había sido programada dada su difícil accesibilidad<sup>139</sup>, así como para promover la producción musical española contemporánea, en especial la de su generación y la suya propia, convirtiendo a Unión Radio “en un centro fundamental para la interpretación y acogida de la Música Nueva madrileña durante los años 20”<sup>140</sup>.

Nos referimos a la música escrita por los compositores del Grupo de los Ocho<sup>141</sup>, cuyas composiciones se identifican con la vanguardia musical española del momento<sup>142</sup> y al cual pertenecía Bacarisse, uno de los miembros más destacados y seguramente el más “polémico”, como dejaba traslucir Rodolfo Halffter (miembro también del Grupo) en el siguiente artículo de 1932:

Salvador Bacarisse ha sido el compositor joven español que con mayor decisión y seguridad ha adoptado la escritura armónica, resueltamente disonante, que arranca de “La Consagración de la primavera”, de Stravinsky, y por tanto, el que con mayor audacia ha subvertido los valores que podríamos denominar clásicos de la armonía. Las obras de Bacarisse son, entre todas las españolas contemporáneas, las que han irritado en mayor grado a los melómanos más conspicuos y a esos críticos que califican despectivamente de “vanguardista” todo lo que no entienden, que, por cierto, es bastante<sup>143</sup>.

El mismo Bacarisse, en un artículo de 1930 que le fue encargado por la revista *Ritmo* al considerar al compositor como “uno de los más firmes puntales de las nuevas orientaciones musicales”<sup>144</sup>, mostraba ese rasgo de rebeldía y, a la vez, defendía el carácter vanguardista y lúdico de la Música Nueva, presente –como veremos– en la partitura para *La tragedia de Doña Ajada*:

Los niños no gritan solamente para molestar a sus papás, y si todos los compositores “nuevos” no están ya personalmente en edad de manifestar su vitalidad gritando, saltando y pataleando, es muy probable que su música no sienta todavía la necesidad de comportarse correctamente en sociedad, y ojalá tarde mucho en sentirla. La “formalidad” encubre muchas veces dolores de estómago, reuma, viejos trajes raídos y arrugados que sólo sientan bien todavía no haciendo movimientos violentos. [...].

---

<sup>139</sup> Como ejemplo podemos citar *La consagración de la primavera* de Stravinsky, que había sido estrenada en 1913 en París y cuyas primeras audiciones en España (antes de su estreno en diciembre de 1932 en el Teatro Calderón de Madrid) tuvieron lugar por radio: en 1928 a través de Radio Barcelona y en marzo de 1930, gracias a Bacarisse, a través de Unión Radio. Cfr.: M. Palacios: *La renovación musical...*, p. 429n.

<sup>140</sup> *Ibid.*, p. 159.

<sup>141</sup> Con anterioridad a la conferencia-concierto que tuvo lugar en la Residencia de Estudiantes el 29 de noviembre de 1930, y que está considerada la presentación oficial del Grupo de los Ocho madrileño, seis de esos ocho compositores ya habían actuado por primera vez de forma colectiva en junio de ese mismo año en Unión Radio por iniciativa de Bacarisse. Ver: Ch. Heine: “Salvador Bacarisse (1898-1963) en el centenario...”, p. 45.

<sup>142</sup> Ver el apartado 1 dentro del capítulo II de esta tesis doctoral.

<sup>143</sup> Rodolfo Halffter: “La edición musical”, *El Sol*, 20-3-1932, p. 2.

<sup>144</sup> Salvador Bacarisse: “Sinceridad e informalidad”, *Ritmo*, II, 24, 15-11-1930, p. 2.

[...]

No es solamente para molestarle por lo que los “genios incomprensidos de nuestro tiempo” utilizan “los elementos más ásperos del arte, las más ingratas y estridentes disonancias” y otra serie de “excentricidades” por el estilo. Piensan y escriben así necesariamente. [...]. No creen ser genios, ni padecen ataques de narcisismo agudo, y al hacer música, entre otras cosas, pretenden “divertirse”. Si invitan a las personas serias a presenciar sus juegos, es creyendo, sinceramente, que pueden interesar y hacerles olvidar su eterna preocupación de corrección y su formalidad, que es tanto como decir la insinceridad con que creen que la sociedad exige que se comporten<sup>145</sup>.

Por otra parte, su trabajo en Unión Radio permitió a Bacarisse entrar “en contacto con artistas de todos los campos”<sup>146</sup>, llegando a participar con algunos de ellos en proyectos comunes, como sucedió con Manuel Abril y Ramón Gómez de la Serna, quienes también colaboraban en distintos programas culturales de la emisora.

### 1.3.1. *Teatro de “El peón de música”*: a imagen y semejanza de Manuel Abril

Fruto de la colaboración entre Bacarisse y Manuel Abril nació, aparte de *La tragedia de Doña Ajada* en 1929, la partitura *Teatro de “El peón de música”* (música escénica para voces y orquesta, op. 5a) en 1928, que Christiane Heine recoge en el catálogo de obras del compositor<sup>147</sup>. El título de esta partitura coincide con el nombre de una compañía que, según recoge la prensa, se constituyó justamente en 1928 bajo la dirección artística de Manuel Abril, junto a los artistas Rafaela Haro y Luis Ballester como colaboradores<sup>148</sup>.

Enrique Díez-Canedo, desde las páginas de *El Sol*, ensalzaba y defendía la figura de Abril al frente de la empresa:

Tiene, además, la ventaja de que, con un director bien avisado y al corriente de las cosas de hoy [...] se puede llevar a cabo una labor estimable de veras y digna del aplauso y del favor generales.

Manuel Abril es buena garantía de acierto.

A él se debe, hace ya muchos años, la primera exposición documentada hecha en español de las modernas corrientes escénicas. Unos artículos de la desaparecida “Ilustración Española y Americana”, que hoy sería necesario completar, pero que, en su tiempo, recogían lo esencial de las tendencias decorativas del teatro europeo; una colaboración muy señalada en espectáculos de la orientación que ahora persigue, organizados en Eslava por Martínez Sierra; su obra personal de autor dramático y su viva

---

<sup>145</sup> *Ibíd.*

<sup>146</sup> Ch. Heine: “Salvador Bacarisse (1898-1963) en el centenario...”, p. 44.

<sup>147</sup> Ch. Heine: *Catálogo de Obras...*, pp. 46-48.

<sup>148</sup> [s. a.]: “Sección de rumores”, *Heraldo de Madrid*, 19-6-1928, p. 5; T.: “Corrillo teatral”, *ABC*, 23-6-1928, p. 37; [s. a.]: “Información teatral / ‘Monte abajo’ en el Teatro Pavón / ‘El peón de música’”, *La Voz*, 26-6-1928, p. 2; E[nrique] D[íez]-C[anedo]: “Noticias / Información teatral / El ‘teatro del Peón de Música’”, *El Sol*, 29-6-1928, [p. 8]; [s. a.]: “Información literaria”, *La Gaceta Literaria*, II, 37, 1-7-1928, p. 6; [s. a.]: “Nueva agrupación artística / El Peón de Música”, *El Imparcial*, 3-7-1928, p. 13.

atención a todas las oscilaciones del péndulo en las artes nuevas le califican como director adecuado<sup>149</sup>.

La orientación y finalidad de esta nueva agrupación artística, bautizada como “Teatro de ‘El peón de música’”, fue expuesta por Abril en un folleto homónimo conservado en la Fundación Juan March en Madrid, de cuya publicación y contenido también se hacía eco la prensa<sup>150</sup>. Así, el periódico *La Voz* exponía que debido “a la agonía de las varietés, a la decadencia de la opereta, a la crisis patente de la zarzuela y de la revista” (a las que Abril se refería en su folleto), la nueva compañía del Peón de música trataría “de aprovechar lo mejor y más significativo de aquellos géneros, reconstruyéndolo en cuadros breves, animados, en justo acorde por la música y el verso, la plástica y la luz”<sup>151</sup>, mediante un “género sencillo no intentado hasta ahora, dentro de una movilidad constante”<sup>152</sup>, añadía *El Imparcial*. De hecho, el propio Abril especificaba que:

[...] ha de cambiar a cada instante el espectáculo. Cada título del programa significará un espectáculo distinto. Habrá una comedieta musical que durará un cuarto de hora, veinte minutos, a lo sumo media hora; y habrá después un cuadro breve o varios cuadros breves de cinco o diez minutos, diferentes entre sí todos ellos. Al poema delicado y fugaz seguirán unos bocetos de opereta; y al cuadro regional o cuadro de costumbres, la canción antigua, o la pantomima de muñecos, o la caricatura elegante, o el cuadro de guiñol<sup>153</sup>.

Ese aspecto vario y de miscelánea, acompañado de una vocación integradora de los distintos elementos, alcanzaba directamente a la música, pues según Abril habría “músicas de hoy y músicas antiguas. Música de concierto y de cabaret. Música selecta de los mejores maestros de la composición y música popular de España, de Rusia, de América del Sur...”<sup>154</sup>.

Asimismo, otra de las principales intenciones de la compañía era llegar a todo el mundo: “No dar arte chabacano, pero no dar tampoco arte difícil”<sup>155</sup>, ofreciendo un arte al alcance de todos pero noble, como habían hecho al pasar por España los

---

<sup>149</sup> E. D[íez]-C[anedo]: “Noticias / Información teatral...”, *El Sol*, 29-6-1928, [p. 8]. Para más información sobre el interés de Manuel Abril por el teatro, véase el apartado 1.1 de este capítulo.

<sup>150</sup> Manuel Abril: *Teatro de El peón de música*, [s. l.], [Imp. Ciudad Lineal], 19[28]. Los dos últimos dígitos del año de publicación del folleto han sido completados teniendo en cuenta que es en 1928 cuando la prensa sitúa la fundación de esta nueva compañía dirigida por Abril, haciendo referencia expresa al folleto (en cuya portada aparecen precisamente los nombres de Luis Ballester y Rafaelita Haro, mencionados también por la prensa) y difundiendo su contenido. Por tanto, no compartimos la fecha dada por Malmierca Hdez. (*¿Quién me puede acercar...*, p. 236), que cita el folleto con fecha de 1925 al considerar que ese año nace la compañía del Peón de música, lo que resulta bastante improbable teniendo en cuenta que la primera referencia al respecto que hemos hallado en la prensa data de 1928.

<sup>151</sup> [s. a.]: “Información teatral...”, *La Voz*, 26-6-1928, p. 2.

<sup>152</sup> [s. a.]: “Nueva agrupación artística...”, *El Imparcial*, 3-7-1928, p. 13.

<sup>153</sup> M. Abril: *Teatro de El peón de música...*, [s. p.].

<sup>154</sup> *Ibíd.*

<sup>155</sup> *Ibíd.*



bailes rusos, la compañía del Murciélago, el Pájaro Azul, el Gallo de Oro y el Teatro dei Piccoli, según enumeraba Abril. “Nosotros, en nuestra línea —afirmaba más adelante—, quisiéramos encontrar el éxito de la misma manera y por idéntica vía, tratando de llegar a esa fibra secreta que existe en todo hombre, sea cual fuere su condición y su clase, y gracias a la cual pueden encontrarse y coincidir el pueblo y las minorías”<sup>156</sup>.

En este sentido, Díez-Canedo escribía que “‘El peón de música’ quiere girar para todos”<sup>157</sup>, haciendo alusión al juguete infantil del mismo nombre (el “peón”, también llamado “trompo” o “peonza”), al igual que hacía Abril al escribir que “la compañía del *Peón de Música* hará eso; dar vueltas al mundo y por el mundo”<sup>158</sup>. A propósito, recordemos la importancia del aspecto infantil y lúdico en la obra de Manuel Abril (como hemos visto en el apartado 1.1 de este capítulo), y el cual coincide con las aspiraciones de diversión y juego defendidas por los compositores de Música Nueva y secundadas por Salvador Bacarisse en el artículo —ya citado— para la revista *Ritmo*<sup>159</sup>.

En cuanto a la participación de este último en el proyecto ideado por Manuel Abril, su nombre aparece vinculado a la compañía del Peón de Música en un artículo que Abril publicó en 1931 en *Blanco y Negro*, y en el que menciona a Bacarisse entre los compositores que había escogido años atrás para escribir música destinada a esa nueva compañía<sup>160</sup>. Es interesante resaltar que Abril subraya en dicho artículo el aspecto ecléctico del Peón de música, comparándolo con el eclecticismo de la naciente Junta Nacional de la Música y Teatros Líricos<sup>161</sup>, cuyos miembros

---

<sup>156</sup> *Ibíd.*

<sup>157</sup> E. Díez-Canedo: “Noticias / Información teatral...”, *El Sol*, 29-6-1928, [p. 8].

<sup>158</sup> M. Abril: *Teatro de El peón de música...*, [s. p.].

<sup>159</sup> S. Bacarisse: “Sinceridad e informalidad”, *Ritmo*, II, 24, 15-11-1930, p. 2.

<sup>160</sup> Manuel Abril: “Rumbos, exposiciones y artistas / La música y la escenografía”, *Blanco y Negro*, XLI, 2116, 13-12-1931, [p. 9]. Aunque Abril dice que han pasado cuatro años, seguramente han pasado solo tres, puesto que la creación de la compañía del Peón de Música se remonta, como hemos visto, a 1928 y no a 1927. Este artículo también ha sido citado en: A. Malmierca Hdez.: *¿Quién me puede acercar...*, p. 235.

<sup>161</sup> Fundada en 1931 como máximo órgano de los asuntos musicales del país, la Junta Nacional de la Música y Teatros Líricos estaba compuesta por los músicos más importantes de la época, tanto los jóvenes como los ya consagrados. Entre sus funciones se encontraban: la creación y administración de Escuelas Nacionales de Música, Orquestas del Estado y Masas Corales; la reorganización y administración del Teatro Nacional de la Ópera, así como la creación y administración del de la Zarzuela; la reorganización de los concursos nacionales de música; la revivificación del folklore; la difusión de la música española en el extranjero; la reforma de las leyes de propiedad intelectual que afectaban a los compositores; el apoyo a la edición de partituras; la mejora de la condición social de los músicos, etc. Sin embargo, estos propósitos no llegaron a realizarse debido, junto a otros factores políticos y sociales, a la incapacidad de los miembros de la Junta para gestionar las subvenciones estatales, lo cual provocó la disolución del organismo en 1934. Véase, a propósito: Emilio Casares Rodicio (recop.): “Música y política. Legislación musical de la República”, en: VV. AA., *La Música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca. 1915/1939* [catálogo de exposición], Madrid, Ministerio de Cultura, 1986, pp. 256 y ss; Emilio Casares Rodicio: “La música española hasta 1939, o la restauración musical”, en: E. Casares Rodicio, Ismael Fernández de la Cuesta y José López Caló (eds.), *España en la música de Occidente. Actas del Congreso Internacional celebrado en Salamanca, 29 de octubre - 5 de noviembre de 1985*, Madrid, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1987, vol.

(compositores tan dispares como Bacarisse, Salazar, Conrado del Campo o La Viña –lo cual es para Abril garantía de equilibrio–) eran los mismos que él había invitado años antes a colaborar en su empresa, “dado su propósito de arte, a la vez depurado y popular”<sup>162</sup>.

Sin embargo, el espectáculo no llegó a realizarse en su día, como el mismo Abril declaró al diario *Lu* en 1932, añadiendo que él había escrito los libretos (“porque era yo el que sabía mi propósito y porque no era cosa de encargar a otros libretos que acaso –como sucedió– iban a quedarse en el cajón hasta Dios supiera cuándo”<sup>163</sup>) y nombrando de nuevo a Bacarisse entre los músicos a los que había recurrido entonces<sup>164</sup>.

Por tanto, la partitura de Bacarisse titulada *Teatro de “El peón de música”* (op. 5a), habría sido compuesta en 1928 a petición de Manuel Abril para su compañía y espectáculo homónimos, si bien no sería estrenada al no llegar a buen término la empresa. Sí lo hicieron, el 3 de noviembre de ese mismo año, “bajo la batuta del propio compositor, actuando éste por primera vez como director de orquesta en un concierto público”<sup>165</sup>, las *Tres marchas burlescas* para pequeña orquesta (op. 5b) compuestas por Bacarisse a partir de algunos fragmentos de aquel op. 5a, como explica Heine en el catálogo del compositor<sup>166</sup>. Vale la pena destacar que dicho estreno “provocó la división del público y la crítica en dos bandos, aún no muy radicalizados [...] entre defensores y detractores”<sup>167</sup>, lo cual se agudizaría un año después tras el estreno de *La tragedia de Doña Ajada*.

Pero volviendo al espectáculo concebido por Abril, y según informa la prensa, hubo un intento posterior de estrenar *El peón de música* dentro de la breve temporada inaugural y preparatoria del Teatro Lírico Nacional (creado en 1932 por la Junta Nacional de la Música y Teatros Líricos) que iba a tener lugar en el teatro Calderón durante el mes de junio bajo la dirección artística de Rivas Cherif. Dicha temporada, con una “corta serie de funciones de tipo popular”<sup>168</sup>, se concebía como

---

II, pp. 316-320; Víctor Sánchez Sánchez: “Un zarzuelista en la Junta Nacional de Música. *Talismán* de Vives, como modelo para el Teatro Lírico Nacional”, en: María Nagore, Leticia Sánchez de Andrés, Elena Torres (eds.), *Música y cultura en la Edad de Plata, 1915-1939*, Madrid, ICCMU, 2009, pp. 529-547.

<sup>162</sup> M. Abril: “Rumbos, exposiciones...”, *Blanco y Negro*, XLI, 2116, 13-12-1931, [p. 9].

<sup>163</sup> [Félix] H[erce]: “Ante el nuevo espectáculo / ‘El peón de música’”, *Lu*, 14-6-1932, p. 6. Este artículo (citado anteriormente en: Ch. Heine: *Catálogo de Obras...*, p. 47), contradice claramente la opinión de Malmierca, según la cual, “La compañía del Peón de Música duró tres años [1925-1928], en los que parece seguro que sus autores disfrutaron con sus composiciones y sus representaciones”. Malmierca Hdez.: *¿Quién me puede acercar...*, p. 239.

<sup>164</sup> En esta ocasión, Abril declara que concibió su espectáculo unos tres años antes, lo cual nos situaría en 1929 en vez de en 1928, es decir, que se equivoca en un año.

<sup>165</sup> Ch. Heine: “Bacarisse Chinoria...”, p. 5.

<sup>166</sup> Ch. Heine: *Catálogo de Obras...*, pp. 47 y 48.

<sup>167</sup> M. Palacios: *La renovación musical...*, p. 420. Para más información sobre las críticas aparecidas en la prensa tras el estreno de las *Tres marchas burlescas*, véanse las páginas 420-424 de la obra citada.

<sup>168</sup> [s. a.]: “El Teatro Lírico Nacional”, *ABC*, 28-5-1932, p. 13.

“preliminar a la inauguración oficial”<sup>169</sup>, que debía comenzar en octubre y desarrollarse hasta marzo “con otro plan de más altura artística”<sup>170</sup>. Por ello, no debe extrañarnos que la Junta presentara El peón de música “a título de ensayo” y advirtiera que, “en su girar alegre y zumbón, la experiencia lo irá retocando hasta darle una estructura definitiva. Es decir, que ‘El peón’ y su público han de ir formándose y creciendo al mismo tiempo en una mutua exigencia de arte puro y sencillo”<sup>171</sup>.

También recogía la prensa el carácter ecléctico y moderno que Abril, desde los inicios, había pretendido dar al espectáculo, en el que “cabían todas las fantasías, gracias, audacias y espiritualidades del arte moderno de la escena. Bacarisse, Pittaluga y otros compositores tienen preparados cuadros, caprichos, obritas breves del más variado humor y del más complejo carácter”<sup>172</sup>. E igualmente, como antaño, se subrayaba la aspiración del Peón “a moverse en un campo estético semejante al de ‘El murciélago’, de los rusos”<sup>173</sup>, y con el mismo afán (como el propio Manuel Abril declaraba una vez más):

[...] de que pueda venir a esta clase de espectáculos el pintor, el dibujante, el escritor, el músico... y el público. Que se pueda dar a la gente lo que desde luego le gusta –sin caer en concesiones que desdoren– [...].

Hoy por hoy sólo quisiera que tuviese este espectáculo la buena acogida suficiente para que pudiéramos seguir formando programas. De aquí podrían entonces salir: por un lado, todo un género de literatura y música teatral tan popular como el antiguo género chico, pero de acuerdo con los tiempos; por otro lado, una fusión de la música de concierto –y del jazz, ¿por qué no?– con la plasticidad escénica moderna, y por otro –capítulo de importancia incalculable–, todo un inventario de la riqueza folklórica de España. ¡Calcule todas las modalidades regionales de España convertidas en ballet con sentido decoroso y de la plasticidad y de la escenificación!<sup>174</sup>

<sup>169</sup> C[ipriano] [de] Rivas Cherif: “Para alusiones / La gran obra del Teatro Lírico Nacional”, *El Sol*, 26-5-1932, p. 3.

<sup>170</sup> [s. a.]: “El Teatro Lírico Nacional”, *ABC*, 28-5-1932, p. 13. Sobre la temporada preliminar, así como sobre la temporada otoño-invierno de 1932, véase: V. Sánchez Sánchez: “Un zarzuelista en la Junta Nacional de Música...”, pp. 534-537.

<sup>171</sup> [s. a.]: “Los planes de la Junta Nacional de Música respecto al Teatro Lírico de zarzuela y ópera cómica”, *Heraldo de Madrid*, 26-5-1932, p. 5. Curiosamente, el adjetivo “zumbón” aparece también en una de las críticas tras el estreno de *La tragedia de Doña Ajada* para hacer referencia al poema de Manuel Abril. Cfr.: Á[ngel] M[aría] C[astell]: “Los conciertos de la Orquesta Lassalle”, *ABC*, 30-11-1929, p. 42.

<sup>172</sup> [s. a.]: “El Teatro Lírico Nacional”, *ABC*, 28-5-1932, p. 13. Para completar la nómina de compositores que, según Abril y la prensa, habían colaborado en ese primer programa del “Teatro del Peón de música”, véase: [Anuncio], *Heraldo de Madrid*, 13-6-1932, p. 5; [s. a.]: “Gacetillas teatrales / Calderón (Teatro Lírico Nacional)”, *La Voz*, 13-6-1932, p. 11; [F.] H[erce]: “Ante el nuevo espectáculo...”, *Luź*, 14-6-1932, p. 6; [s. a.]: “Espectáculos / Gacetillas / Calderón (Teatro Lírico Nacional)”, *El Sol*, 14-6-1932, p. 2; Manuel Abril: “Autocrítica / ‘El peón de música’”, *ABC*, 16-6-1932, p. 14.

<sup>173</sup> [s. a.]: “Los planes de la Junta Nacional...”, *Heraldo de Madrid*, 26-5-1932, p. 5. Ver también: [s. a.] “Un Teatro Lírico Nacional / Gracias a nuestra campaña ha sido notablemente reforzada la compañía”, *El Imparcial*, 31-5-1932, p. 15.

<sup>174</sup> [F.] H[erce]: “Ante el nuevo espectáculo...”, *Luź*, 14-6-1932, p. 6.

Asimismo, ese “espectáculo vario, llamado ‘El peón de música’, por el estilo de los que ya dio a conocer Martínez Sierra en Eslava y algunas compañías extranjeras, rusas especialmente”<sup>175</sup> –resumía *La Libertad*–, se intercalaría en esa temporada inaugural alternando con óperas y zarzuelas.

El estreno del Peón de música, en principio previsto para el 16 de junio<sup>176</sup>, se pospuso para la semana siguiente<sup>177</sup> con el fin de reunir y conjuntar los complejos elementos que integraban el nuevo espectáculo, según explicaban *La Voz* y *ABC*<sup>178</sup>. Sin embargo, el 25 de junio, la revista *Gracia y Justicia* publicaba lo siguiente:

El peón de música no ha sonado. ¿Es que no tenía cuerda? ¿Es que no se la han sabido dar? ¿Es que Cipriano [de Rivas Cherif] ha descubierto alguna nota sospechosa de viejo himno y no le da gusto a Cipriano ese peón? [...]

[...]

Don Manuel Abril, autor de “El peón de música”, habla del decorado, de dificultades de última hora... Nada, que no sabemos nunca lo que ha pasado con ese peón<sup>179</sup>.

Lo cierto es que El peón de Música siguió sin sonar, siendo este hecho señalado por la prensa como uno de los desaciertos de la Junta Nacional de Música<sup>180</sup>, que decidió retirar la obra del cartel para evitar un estrepitoso fracaso ante el desastre del ensayo general<sup>181</sup>.

Como hemos visto, ese ambicioso “Teatro de ‘El peón de música’”, en el que Manuel Abril, con una concepción integral del espectáculo e inspirándose en compañías extranjeras –rusas sobre todo–, perseguía la novedad y la modernidad incluso escenográfica, y pretendía, sin renunciar a elementos populares, contribuir a la renovación del teatro lírico y llegar a todos los públicos manteniendo la calidad, estaba hecho a su imagen y semejanza. Sin duda, la heterogeneidad del Peón de Música era a la vez un reflejo de sus variados intereses y de su propia producción escrita, como se ha explicado en el apartado 1.1 de este capítulo.

---

<sup>175</sup> Ariel: “Calderón / Inauguración del teatro lírico nacional con la ópera ‘La Dolores’”, *La Libertad*, 1-6-1932, p. 3.

<sup>176</sup> Así se anunciaba en varios periódicos (*ABC*, *Heraldo de Madrid*, *La Voz*, *El Sol*, *La Voz*) la misma semana del estreno.

<sup>177</sup> M. Abril: “Autocrítica...”, *ABC*, 16-6-1932, p. 14.

<sup>178</sup> [s. a.]: “Gacetillas teatrales / Calderón (Teatro Lírico Nacional)”, *La Voz*, 16-6-1932, p. 6; [s. a.]: “Guía del espectador / Calderón (Teatro Lírico Nacional)”, *ABC*, 16-6-1932, p. 42.

<sup>179</sup> [s. a.]: “La silueta de la semana / Manuel Abril”, *Gracia y Justicia*, II, 43, 25-6-1932, p. 10.

<sup>180</sup> Á[ngel] M[aría] C[astell]: “Informaciones musicales / Los conciertos de la Orquesta Filarmónica. La Junta Nacional de Música. Proceso lamentable”, *ABC*, 20-5-1933, p. 43. Este artículo también ha sido citado en: Ch. Heine: *Catálogo de Obras...*, p. 47.

<sup>181</sup> [s. a.]: “En torno al T. L. N. / El diputado Álvarez Angulo propone al ministro de Instrucción Pública la formación de dos compañías líricas y una dramática para representar dignamente en España y América lo mejor de nuestro teatro”, *Heraldo de Madrid*, 10-1-1933, p. 5; [s. a.]: “Ante la nueva Junta Nacional de Música...”, *Musicografía*, III, 24, abril de 1935, p. 73.

Si el compositor Salvador Bacarisse hemos dicho que aparecía ligado al Peón de Música desde los comienzos de la compañía en 1928, tan solo un año más tarde se embarcaría, de forma más directa esta vez, en una nueva aventura creadora con Manuel Abril, *La tragedia de Doña Ajada*, sumándose también a la empresa Almada Negreiros. El carácter polifacético y la atención prestada a todo lo novedoso por parte de este artista portugués podrían estar entre los motivos de su vinculación al proyecto, dada además la admiración que le profesaba Manuel Abril<sup>182</sup>, tertuliano de Pombo y colaborador en prensa al igual que Almada. Asimismo, tras la participación de este último podría hallarse la figura de Gómez de la Serna, que trabajaba en Unión Radio como Bacarisse y Abril, teniendo en cuenta la estrecha relación de amistad y colaboración entre Almada y Ramón (tratada en el apartado 1.2 de este capítulo), así como la influencia indirecta de este último sobre uno de los dibujos del portugués para *La tragedia de Doña Ajada*, como explicaremos en el apartado 2.3.4.2.

### 1.3.2. La ópera *Charlot*: una ventana al mundo para Bacarisse y Ramón Gómez de la Serna

En Unión Radio, privilegiado lugar de encuentro más allá de Pombo –como estamos viendo– entre los creadores de *La tragedia de Doña Ajada*, Gómez de la Serna participaba en tertulias radiofónicas y en emisiones humorísticas, asumiendo además “una presencia activa en las emisiones informativas, hasta el punto de que la emisora [...] le instala en 1930 un micrófono con enlace telefónico directo [...] para que pueda hacer sus crónicas y reportajes desde su domicilio”<sup>183</sup>. Igualmente, cabe destacar su labor pionera en dos géneros novedosos por aquel entonces: el reportaje –ya mencionado– y la carta hablada<sup>184</sup>. En cuanto al segundo, “este nuevo género de la epístola radiada desde lejos”<sup>185</sup> fue inaugurado por Ramón en 1930 y permitía a los colaboradores ausentes, mediante “las primeras grabaciones discográficas en la radio española”<sup>186</sup>, seguir comunicándose con los radioyentes.

Por lo que se refiere a la colaboración entre Gómez de la Serna y Bacarisse, no es extraño que ambos desearan trabajar juntos, viendo el entusiasmo con el que Ramón, siempre atento y sensible a las nuevas corrientes del arte, saludaba la presentación del Grupo de los Ocho en Madrid:

Todo parecía cerrado a una nueva generación española de músicos; pero en reserva, como recibiendo un mandato hereditario inalienable, la nueva generación estaba próxima a

---

<sup>182</sup> Ver: Manuel Abril: “Un artista portugués / La exposición Almada”, *La Nación*, 8-6-1927, p. 10.

<sup>183</sup> Armand Balsebre: *Historia de la radio en España (1874-1939)*, Madrid, Ediciones Cátedra, [2001], vol. I, p. 167. Véase también: Ramón Gómez de la Serna: “Nuestro cronista de guardia / Micrófono privado, en funciones universales”, *Ondas*, VI, 281, 1-11-1930, p. 9.

<sup>184</sup> Véase: A. Balsebre: *Historia de la radio...*, pp. 168-170.

<sup>185</sup> [Ramón Gómez de la Serna]: “Cartas habladas / Ramón Gómez de la Serna a los oyentes españoles”, *Ondas*, VI, 257, 17-5-1930, p. 8.

<sup>186</sup> A. Balsebre: *Historia de la radio...*, p. 170.

su eclosión como tal generación compacta, formada en número suficiente, el 8 por casualidad.

[...]

[...] ya en todos los programas tendrán que aparecer sus nombres para justificar la legitimidad del tiempo, que sin ellos sería tiempo pocho y baldío. ¡Ya tenemos hermanos declarados en el otro arte!

A la manera franca española están todos caracterizados por una clara utilización de todo lo moderno [...].

Entramos en una nochebuena de la música española, una nueva natividad en que se renuevan todos los símbolos de la música [...]<sup>187</sup>.

Como resultado de la colaboración entre Bacarisse y Gómez de la Serna nació la ópera *Charlot* (1932-1933), ejemplo de la integración entre las distintas artes, “en el cruce de caminos del cine, el teatro, la literatura y la ópera”<sup>188</sup>, y que ocupa “un lugar insólito en la historia de la música española del temprano siglo XX”<sup>189</sup>.

En el libreto, que tenía como protagonista al personaje cinematográfico homónimo, confluyen (como veremos en el apartado 3.3 de este capítulo) “las ideas que Ramón tenía sobre el cine mudo y hablado, sobre Chaplin, y sobre los personajes fragmentados de sus novelas y la obra de teatro *Los medios seres*”<sup>190</sup>, de la que hablaremos en el apartado 2.3.4.2 por su relación con uno de los dibujos de Almada para *La tragedia de Doña Ajada*.

El mismo Ramón, en el capítulo 12 de *Nuevas páginas de mi vida*, titulado “Una ópera malograda”, nos dice que la idea del proyecto partió de Bacarisse, quien en 1932 le insinuó “que hiciese una ópera en tres actos, a la que él pondría música”<sup>191</sup>. Asistimos así, gracias a la iniciativa del compositor, a una novedad en la actividad creadora del escritor: su “acercamiento al mundo de la música, campo del que estuvo casi totalmente alejado a lo largo de toda su obra”<sup>192</sup>.

El proyecto, dentro del género de la ópera cómica, había sido subvencionado en 1932 por la Junta Nacional de la Música y Teatros Líricos. Si bien su estreno estaba previsto para 1934 en el Teatro Calderón de Madrid<sup>193</sup>, *Charlot* no pisó los

---

<sup>187</sup> Ramón Gómez de la Serna: “Horario / Los Ocho en pie y en fila”, *El Sol*, 7-12-1930, p. 3.

<sup>188</sup> Juan Ramón García Ober: “Chaplin visto por Ramón Gómez de la Serna: un libreto de ópera para un protagonista mudo”, en: Mechthild Albert (ed.), *Vanguardia española e intermedialidad: artes escénicas, cine y radio*, Madrid, Iberoamericana; Frankfurt am Main, Vervuert, 2005, p. 150.

<sup>189</sup> Christiane Heine: “*Charlot* de Ramón Gómez de la Serna con música de Salvador Bacarisse: el nuevo género de la ‘ópera cómica’ española”, *Revista de Musicología*, XXI, 1 (1998), p. 37.

<sup>190</sup> J. R. García Ober: “Chaplin visto por Ramón...”, p. 150.

<sup>191</sup> Ramón Gómez de la Serna: *Nuevas páginas de mi vida (Lo que no dije en mi Automoribundia)*, Madrid, Alianza Editorial, 1970, p. 59.

<sup>192</sup> Agustín Muñoz-Alonso López: *Ramón y el teatro (La obra dramática de Ramón Gómez de la Serna)*, [Cuenca], Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1993, p. 218.

<sup>193</sup> Ver: Ch. Heine: “*Charlot* de Ramón Gómez de la Serna...”, p. 55.

escenarios debido probablemente a las numerosas críticas que dicha Junta recibió por su gestión, dando lugar a su disolución ese mismo año<sup>194</sup>.

En cuanto a la música, compuesta “entre septiembre de 1932 y julio de 1933”<sup>195</sup>, significa para Christiane Heine un formidable progreso en la evolución artística de Bacarisse, hasta el punto de considerarla la obra más destacada de su producción hasta entonces<sup>196</sup>, debido a “la amplificación de su lenguaje musical y la originalidad de la invención”<sup>197</sup>, caracterizándose además por un “singular estilo operístico, totalmente novedoso en la historia de la música española”<sup>198</sup>.

Enrique Casal Chapí hacía hincapié en su originalidad al escribir lo siguiente:

Firme en su posición de no considerar al mundo como espectador de España sino a España como parte del mundo; continuando en su criterio de vivir el mundo para aportárnoslo, escribe Bacarisse su obra de teatro sin la menor reminiscencia de cuanto ha sido teatro con música en España. Si el teatro lírico español necesita una ventana por donde recibir el aire y la luz que le puedan dar nueva vida, ahí está la que Bacarisse le ofrece y por la que entrevemos cosas que nunca ese teatro nuestro ha entrevisto<sup>199</sup>.

En relación con lo anterior, encontramos también una actitud cosmopolita doblemente compartida por Bacarisse y Gómez de la Serna. Como señalara Casal Chapí, *Charlot* se convierte efectivamente en una ventana al mundo, pues el compositor, para secundar la acción del libreto –que se desarrolla en Estados Unidos–, introdujo elementos procedentes del jazz cuya penetración en España fue discutida por aquel entonces<sup>200</sup>.

Sin embargo, Bacarisse no renunció en *Charlot* a su estilo de composición, como muestra “el tono serio y a menudo sombrío de la música, [...] sorprendente en vista a [sic] la fuerza cómica del libreto, [y que] está relacionado con la peculiar imagen sonora del compositor”<sup>201</sup>, como constataremos al hablar de su partitura para *La tragedia de Doña Ajada*.

En contraste con esta visión universal y cosmopolita, así como con el carácter atrevido y moderno que hemos señalado a propósito de Bacarisse y su música en los años que rodean la composición de *La tragedia de Doña Ajada* (1929), vale la pena decir que, durante su exilio en París (provocado por el desenlace de la Guerra Civil

---

<sup>194</sup> *Ibíd.*, pp. 40-41. Gómez de la Serna nos habla de otros dos frustrados intentos de estrenar la ópera: en Buenos Aires en 1933 y en el Liceo de Barcelona en 1937, este último con Ramón ya en el exilio argentino. Véase, a propósito: R. Gómez de la Serna: *Nuevas páginas de mi vida...*, pp. 59-60.

<sup>195</sup> Ch. Heine: “*Charlot* de Ramón Gómez de la Serna...”, p. 41.

<sup>196</sup> Cfr.: *Ibíd.*, p. 49.

<sup>197</sup> *Ibíd.*, p. 37.

<sup>198</sup> *Ibíd.*, p. 56.

<sup>199</sup> E. Casal Chapí: “Salvador Bacarisse”, *Música*, 2, 1938, p. 45.

<sup>200</sup> Cfr.: Ch. Heine: “*Charlot* de Ramón Gómez de la Serna...”, pp. 56-57.

<sup>201</sup> *Ibíd.*, p. 56.

Española<sup>202</sup>), su actitud musical cambiaría. Si en sus inicios rechazó el nacionalismo y encontró sus modelos fuera de España (concretamente en el impresionismo de Debussy y en el neoclasicismo stravinskiano, que derivó en un estilo propio identificado desde la perspectiva española con la vanguardia)<sup>203</sup>, una vez en Francia, sin renegar de la tendencia neoclásica pero ahora más moderada, desarrolló un estilo más conservador (perceptible en sus últimos años en España) y compuso numerosas obras “a la española”, incluyendo elementos folklóricos y abandonando “su anterior universalismo a favor de un lenguaje musical españolizado”<sup>204</sup>. El mismo compositor reconocía esta paradoja, subrayando su carácter contestatario:

Cuando yo vivía en Madrid mi música era a la francesa y desde que vivo en París mi música es a la española. Naturalmente con esto sigo un poco este afán que tengo de estar siempre en la oposición. No sé si es una ventaja o un inconveniente, pero que es inherente a mi naturaleza<sup>205</sup>.

---

<sup>202</sup> Ante la inminente victoria del bando nacional, Salvador Bacarisse, como tantos otros intelectuales, decidió abandonar España por temor a las represalias debido a su filiación republicana, que había demostrado públicamente al haber firmado el “Manifiesto de los Intelectuales Antifascistas” el 20 de noviembre de 1936. El compositor se instaló en París en 1939, donde moriría en 1963 sin haber regresado a su país.

<sup>203</sup> Cfr.: Ch. Heine: “Bacarisse Chinoria...”, p. 22.

<sup>204</sup> Ch. Heine: “El magisterio de Conrado del Campo...”, p. 128

<sup>205</sup> Citado en: Ch. Heine: “Salvador Bacarisse (1898-1963) en el centenario...”, p. 69n. Estas palabras pertenecen a una entrevista realizada por Francisco Díaz Roncero dentro del programa “Embajadores de la música española en Francia”, de la Radiodifusión Télévision Française (RTF), grabado y emitido el 30 de abril de 1957. Para un conocimiento completo de la vida y obra de Salvador Bacarisse, véase: Christiane Heine: *Salvador Bacarisse (1898-1963). Die Kriterien seines Stils während der Schaffenszeit in Spanien (bis 1939)*, Frankfurt an Main, Peter Lang, 1993. Se trata de la publicación resultante de la tesis doctoral de su autora.



## 2. Los diferentes elementos del espectáculo (texto, dibujos, música) y su relación con la linterna mágica

Adentrándonos en la obra que nos ocupa, quisiéramos subrayar, como ya hiciera Víctor Espinós en la prensa, la singularidad del subtítulo: “poema bufo siniestro para canto, recitación, linterna mágica y (por fin) orquesta”<sup>206</sup>, puesto que en él se encuentran algunas de las claves para entender la obra en su conjunto.

En primer lugar, la obra viene presentada como un “poema bufo”, y si en algo coincidían todas las críticas tras el estreno era en el aspecto humorístico, burlesco, caricaturesco e infantil que los diferentes elementos de la obra –texto, dibujos y música– mostraban. Curiosamente, dichas características se relacionan con la historia de la linterna mágica<sup>207</sup>, uno de los logros técnicos de mayor relevancia “dentro del recorrido que facilitaría, ya entrado el siglo XX, el nacimiento del cine sonoro”<sup>208</sup>, y la cual también aparece en el subtítulo porque con ella se proyectaban los dibujos de Almada.

### 2.1. La linterna mágica

En relación a sus orígenes, aunque los primeros proyectos se deben a Leonardo da Vinci entre los siglos XIV y XV, fue en la segunda mitad del siglo XVII cuando el teórico y músico alemán Athanasius Kircher, no siendo su inventor, difundió el primer prototipo de linterna mágica. Sin embargo, no podemos olvidar al científico y astrónomo holandés Christian Huygens, experto constructor de aparatos ópticos que algunos señalan como el inventor y que ya había descrito su funcionamiento, convirtiéndose en uno de sus primeros divulgadores<sup>209</sup>. A lo largo del siglo XVIII, la linterna mágica pasó desde los círculos científicos y aristocráticos a las reuniones entre familiares y amigos, dando el salto al terreno popular con los linternistas ambulantes como resultado del éxito pedagógico cosechado entre el público infantil. En cualquier caso, los experimentos ópticos disfrutaron de cierta continuidad, sucediéndose durante todo el siglo XIX.

En cuanto al aspecto cómico, que en la historia de la linterna mágica está muy ligado al mundo circense, vale la pena llamar la atención sobre un grabado francés del siglo XIX, de J. Guélard con dibujo de C. Huet, “La Lanterne Magique” (fig. 1),

---

<sup>206</sup> Víctor Espinós: “La Tragedia de Doña Ajada”, *La Época*, 2-12-1929.

<sup>207</sup> Aparato óptico que “consiste en una caja o linterna que contiene una luz [...], con un reflector por un lado –generalmente un espejo– y una lente convergente o condensador por el otro. Al pasar la luz por la lente, es interceptada por los dibujos del cristal e incide en el objetivo de proyección que se encuentra en el tubo –hoy en día, móvil, para enfocar la pantalla–”. Monserrat Armell Femenía y Antonio Ezquerro Esteban: “Música e imágenes hasta la llegada del cine. (Linterna mágica, armónica de cristal, fantasmagorías y teatro de sombras)”, *Anuario Musical*, 58 (2003), p. 282.

<sup>208</sup> *Ibid.*, p. 279.

<sup>209</sup> Véase: *Ibid.*, pp. 282-285.

y una caricatura anónima inglesa contemporánea de dicho grabado (fig. 2)<sup>210</sup>. En ellos, los personajes que manejan y se entretienen con la linterna son simios vestidos a la moda de entonces, lo cual muestra “la poca seriedad que ya en la época se concedía al tema, relegado al ámbito de los artificios ‘grotescos’”<sup>211</sup>. Igualmente, aparte de la presencia del narrador (que contaba la historia que las imágenes de la linterna mostraban), encontramos en estas imágenes un organillo de manubrio y un cornetín que servirían para atraer a los espectadores y, en el caso del organillo, también para acompañar musicalmente el espectáculo<sup>212</sup>.

En relación con ese instrumento musical merece la pena llamar la atención sobre la coincidencia temática entre la linterna mágica y el teatro de sombras (otro antecedente del cine del que hablaremos posteriormente), puesto que el organillo y la música en general aparecen representados también dentro del género de sombras o siluetas (fig. 3)<sup>213</sup>. A propósito, hemos de decir que “la música siempre gozó de una cierta presencia en buena parte de los diferentes espectáculos de imágenes que precedieron la aparición del cinematógrafo, aunque acaso más como reclamo que como elemento con identidad propia”<sup>214</sup>.

El tono humorístico, grotesco y satírico, así como el aspecto circense<sup>215</sup>, se mantuvo con la llegada del siglo XX y se convirtió en tema favorito de los espectáculos domésticos de linterna mágica, cada vez más sofisticados y que gozaron de gran éxito entre 1880 y 1920. Prueba de ello es su presencia en el primer volumen, publicado en 1913, de *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust, donde el protagonista recibe como regalo dicho juguete óptico. Asimismo, queremos mencionar el homenaje que el cineasta François Truffaut dedica a la linterna mágica al insertar una escena con cristales que reproducen fotos de caídos de la Primera Guerra Mundial en su película *La habitación verde*, de 1978 pero ambientada en 1929, el mismo año de *La tragedia de Doña Ajada*<sup>216</sup>.

Como vemos, la linterna mágica estaba presente, al menos como espectáculo doméstico, en las primeras décadas del siglo XX. En este sentido, es importante destacar que cuando Abril, Almada y Bacarisse decidieron incluirla como parte fundamental de *La tragedia de Doña Ajada*, lo hicieron dotando a los diferentes elementos de la obra de las características propias de este aparato óptico desde que se convirtió en un espectáculo cotidiano y popular. Aún más, mantuvieron la figura

---

<sup>210</sup> Ambas imágenes han sido reproducidas en: *Ibíd.*, p. 287, figs. 7 y 8.

<sup>211</sup> *Ibíd.*

<sup>212</sup> Ver al respecto el grabado *Savoirdi colla lanterna magica* (Roma, h. 1773) de Francesco Magiotto, donde el portador de la linterna mágica lleva también un organillo de manubrio: *Ibíd.*, p. 285, fig. 5.

<sup>213</sup> La imagen ha sido reproducida en: *Ibíd.*, p. 345, fig. 76, sin que se den más datos sobre su procedencia.

<sup>214</sup> *Ibíd.*, p. 280.

<sup>215</sup> Queremos dejar claro que la temática humorística y grotesca no era la única presente en los cristales de linterna mágica. Existen ejemplos del siglo XIX de cristales con escenas provenientes de la literatura o que muestran hechos de la realidad socio-política de entonces. Véase: *Ibíd.*, p. 288, figs. 9-11.

<sup>216</sup> Cfr.: *Ibíd.*, pp. 293, 294n y 301n.

del narrador –Carlos del Pozo<sup>217</sup>–, que según la crítica recitó el poema de Abril con “la tonalidad bufa”<sup>218</sup> y “el cómico énfasis requerido”<sup>219</sup>, “a tono con el carácter de la obra y de los dibujos expuestos en la pantalla”<sup>220</sup>.

## 2.2. El texto

Por lo que respecta a los diferentes elementos de la obra y comenzando por el texto de Manuel Abril, al hallarse éste en paradero desconocido<sup>221</sup>, debemos acudir, sobre todo, a las críticas tras el estreno para acercarnos a sus características estilísticas, así como al argumento.

Las noticias más precisas nos las da Adolfo Salazar, quien, desde las páginas de *El Sol*, destaca el aspecto pueril e inocente de los versos y hace referencia a la dedicación de Manuel Abril para con la literatura infantil:

El argumento [...] es característico de este escritor, que bajo un aspecto de cuento para chiquillos, sabe deslizar momentos de fina poesía. Verdadero espectáculo de teatro para niños [...]. Inocente ‘bon enfant’, sin el menor truco o doble sentido, ese poema en que Micifuz se casa con la vieja princesa [Ajada], despertando las iras de Zapaquilda hasta más allá del infierno<sup>222</sup>.

Otros detalles sobre el argumento nos los proporciona, con posterioridad en el tiempo, la revista radiofónica *Ondas* –editada por Unión Radio–, donde puede leerse lo siguiente:

[...] la historia de Doña Ajada es la de una reina, solterona, que no veía el día en que habría de cambiar de estado y, en consecuencia, iba agriándose su carácter. Por fin la princesa consigue engañar al príncipe de los tejados, el portentoso Micifuz. Pero Zapaquilda, la celosa consorte del minino, sabe vengar sus justas iras<sup>223</sup>.

---

<sup>217</sup> La crítica fue unánime al referirse de forma positiva a la participación de Carlos del Pozo, que en opinión de algunos, como Turina, contribuyó incluso a “salvar” el espectáculo. J. Turina: “Orquesta Lassalle”, *El Debate*, 30-11-1929, p. 2.

<sup>218</sup> C. Jaquotot: “Salvador Bacarisse estrena...”, *La Nación*, 30-11-1929, p. 5.

<sup>219</sup> Julio Gómez: “Orquesta Lassalle.-‘La tragedia de Doña Ajada’”, *El Liberal*, 30-11-1929, p. 3.

<sup>220</sup> C. Jaquotot: “Salvador Bacarisse estrena...”, *La Nación*, 30-11-1929, p. 5.

<sup>221</sup> Cfr.: Ch. Heine: *Salvador Bacarisse (1898-1963). Die Kriterien...*, p. 46n. Aun habiendo leído que el texto de Abril estaba perdido, realizamos una búsqueda en la Biblioteca Nacional de España y en la Fundación Gerardo Diego. Si bien sirvió para aumentar positivamente la bibliografía sobre Manuel Abril, dicha búsqueda no nos condujo, desgraciadamente, al texto en cuestión.

<sup>222</sup> [A.] S[alazar]: “Orquesta Lassalle...”, *El Sol*, 30-11-1929, p. 2. La relación de Abril con la literatura infantil también aparecía señalada en la crítica de José Forns: “Manuel Abril, refinado escritor, que gusta de los cuentos infantiles para que los aprecien los mayores”. José Forns: “La música y los músicos / La orquesta del maestro Lassalle estrena un nuevo poema de Bacaris[s]e”, *Heraldo de Madrid*, 30-11-1929, p. 5.

<sup>223</sup> [s. a.]: “Música moderna española / En el primer concierto de la Orquesta Sinfónica organizado por Unión Radio”, *Ondas*, VI, 285, 29-11-1930, p. 16. Estas líneas pertenecen al artículo que

Si bien no hemos podido encontrar otras referencias sobre el personaje de Doña Ajada, ocurre lo contrario con Micifuz, un gato muy popular de los cuentos infantiles a lo largo del siglo XX, así como con Zapaquilda, una gata que aparece en la séptima serie de los cuentos de Calleja<sup>224</sup>.

De igual forma, nos parece interesante destacar una obra de Lope de Vega titulada *La Gatomaquia*: poema escrito en silvas que narra la rivalidad entre dos gatos, Marramaquiz y Micifuf, por el amor de una misma gata, la hermosa y coqueta Zapaquilda; ello origina celos, enfrentamientos, guerras y la muerte del rival (Marramaquiz), concluyendo con la unión de Micifuf y Zapaquilda<sup>225</sup>. La obra de Lope, aparte de tener en común con *La tragedia de Doña Ajada* el nombre de dos de sus personajes, así como los celos que sufre Zapaquilda<sup>226</sup>, presenta, en la mayoría de las ediciones realizadas en el siglo XIX y conservadas en la Biblioteca Nacional de España, el subtítulo “poema épico-burlesco”<sup>227</sup> o “poema burlesco”<sup>228</sup>, así como, ya en el siglo XX, el de “poema jocoserio”<sup>229</sup>, en clara consonancia con el tono de nuestro “poema bufo”. De hecho, los estudios introductorios a las diversas ediciones de *La Gatomaquia*, a pesar de los distintos matices a la hora de enjuiciar su finalidad paródica, coinciden en el aspecto humorístico señalado y la califican como poema épico de carácter heroico-burlesco<sup>230</sup>, epopeya burlesca<sup>231</sup>, poema jocoso<sup>232</sup> o, incluso, poema bufo<sup>233</sup>.

---

anunciaba y explicaba el programa del que iba a ser el primero de una serie de cuatro conciertos de la Orquesta Sinfónica organizados por Unión Radio en el Teatro Calderón de Madrid. Dicho concierto tuvo lugar el 5 de diciembre de 1930 y en él se interpretaron, junto a otras obras, algunos fragmentos de *La tragedia de Doña Ajada* en su versión sinfónica, como veremos en el apartado 2.4.5 de este capítulo. Queremos dar las gracias a María Palacios por habernos puesto en conocimiento de dicho artículo.

<sup>224</sup> Luis de Tapia: *Zapaquilda de viaje*, Madrid, Saturnino Calleja, [193-?].

<sup>225</sup> Escrita hacia 1610, *La Gatomaquia* aparece incluida dentro de las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, que Lope publicó en 1634 y “con cuyo espíritu burlón, irónico y desengañado coincide perfectamente”. Celina Sabor de Cortázar: “Introducción”, en: Lope de Vega, *La Gatomaquia*, Madrid, Clásicos Castalia, 1982, p. 7. Ver también: Francesc Ll. Cardona: “Estudio preliminar”, en: Lope de Vega, *Selección poética y La Gatomaquia*, Barcelona, Edicomunicación, S. A., 1999, p. 15.

<sup>226</sup> Como acabamos de ver, Adolfo Salazar afirmaba en su crítica que el matrimonio de Micifuz con Doña Ajada despertaba “las iras de Zapaquilda”; lo mismo ocurre en el texto de la revista *Ondas*, donde explícitamente se tacha de celosa a Zapaquilda. En la obra de Lope, la gata Zapaquilda arde en celos cuando el gato Marramaquiz, despedido por ella –que ha preferido a Micifuz–, se refugia en los brazos de la gata Micilda, con quien Zapaquilda se enzarzará en una pelea (silva II, 302-397). Lope de Vega: *La Gatomaquia*, Madrid, Clásicos Castalia, 1982, pp. 118-122.

<sup>227</sup> Lope de Vega: *La Gatomaquia. Poema épico burlesco del Licenciado Tomé de Burguillos*, Madrid, [s. n.], 1807; *La Gatomaquia, poema épico burlesco*, Madrid, Imprenta de D. M. de Burgos, 1826; *La Gatomaquia, poema épico burlesco*, Madrid, Librería de Cuesta, 1840.

<sup>228</sup> Lope de Vega: *Rimas del licenciado Tomé de Burguillos*, París, Julio Didot mayor, 1828.

<sup>229</sup> Lope de Vega: *La gatomaquia. Poema jocoserio de Félix Lope de Vega*, Madrid, C. Bermejo, 1935; Lope de Vega: *La gatomaquia. Poema jocoserio de Félix Lope de Vega Carpio*, Madrid, [Atlas], 1975.

<sup>230</sup> F. Ll. Cardona: “Estudio preliminar”..., p. 15.

<sup>231</sup> C. Sabor de Cortázar: “Introducción”..., p. 24.

Tornando al poema de Abril, la crítica hace hincapié en elementos semejantes al referirse a él como: “un romance bufo-siniestro, obra de la vena humorística de Manuel Abril”<sup>234</sup>; “un asunto burlesco de un humorismo, a ratos, fino y sentimental, otros, bufo y grotesco”<sup>235</sup>; o al hablar de “la intención satírica de los versos [...] velada en ambiente, un poco vacilante, de puerilidad...”<sup>236</sup>.

Por otro lado, también se señala la modernidad de la estilización que Abril hace del argumento, pero sin que se pierda el estilo tradicional, ingenuo y fresco, propio de los cuentos infantiles<sup>237</sup>. Este carácter más tradicional es ratificado por Arturo Ramoneda, según el cual Abril “escribe diversos poemas vanguardistas, como los que titula ‘Trampolines’ y ‘El entierro de Pierrot’, y otros de corte más convencional. Más tarde, Salvador Bacarisse utilizará uno de estos últimos para su composición musical *La tragedia de Doña Ajada*”<sup>238</sup>.

Por último, también se hace referencia a la sencillez del poema de Abril, “en verso fácil y zumbón”<sup>239</sup>, lo que conecta perfectamente con la simplicidad y el cariz popular de los versos que solían acompañar el espectáculo callejero de linterna mágica. A modo de ejemplo, citamos una copla del siglo XIX que muestra, además, cómo los versos reflejaban el tipo de imágenes que se iban a observar: “En la mágica linterna / veréis pinturas hermosas / palacios, guerras y cosas / dignas de memoria eterna”<sup>240</sup>.

---

<sup>232</sup> Agustín del Campo: “Prólogo”, en: Lope de Vega, *La Gatomaquia*, Madrid, Ediciones Castilla, 1948, p. 5.

<sup>233</sup> Nos referimos a las palabras de Pedraza Jiménez, quien, en 1978, caracteriza la obra de Lope como un poema “bufo trasunto de la sociedad española del XVII”. Ver: Antonio Carreño: “Introducción”, en: Lope de Vega, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos y La Gatomaquia*, Salamanca, Ediciones Almar, 2002, p. 57.

<sup>234</sup> Alfredo Matilla: “La tragedia de Doña Ajada”, *La Correspondencia Militar*, 30-11-1929, [p. 4].

<sup>235</sup> R[ogelio] Villar: “Un poema bufo, de Bacarisse”, *Ritmo. Revista musical ilustrada*, I, 4, 15-12-1929, p. 10. Según informa Ángel María Castell, el carácter de “leyenda grotesca” atribuido al poema de Abril aparecía ya señalado en las gacetillas previas al espectáculo. Cfr.: Á. M. C[astell]: “Los conciertos...”, *ABC*, 30-11-1929, p. 42. Como veremos, el adjetivo grotesco será también aplicado por la crítica a la partitura de Bacarisse.

<sup>236</sup> V. Espinós: “La tragedia...”, *La Época*, 2-12-1929.

<sup>237</sup> J. Turina: “Orquesta Lassalle”, *El Debate*, 30-11-1929, p. 2.

<sup>238</sup> A. Ramoneda: “Introducción”..., p. 26. No sabemos exactamente qué lleva a Ramoneda a realizar esta afirmación sobre el aspecto más tradicional y convencional del poema de Abril, a diferencia de otros poemas –“vanguardistas”– del mismo autor. Aunque nos pusimos en contacto con él para saber si en algún momento había visto el texto de Abril para *La Tragedia*, no obtuvimos ninguna información clara al respecto. En cuanto a los dos poemas citados, “Trampolines” y “El entierro de Pierrot”, aparecieron en la revista *Alfar*: en septiembre de 1923 (nº 32) y en febrero de 1925 (nº 47), respectivamente.

<sup>239</sup> Á. M. C[astell]: “Los conciertos...”, *ABC*, 30-11-1929, p. 42.

<sup>240</sup> M. Armell Femenía y A. Ezquerro Esteban: “Música e imágenes...”, p. 299.

## 2.3. Los dibujos<sup>241</sup>

### 2.3.1. *Desenhos Animados, Realidade Imaginada*

En cuanto a la participación de Almada Negreiros en *La tragedia de Doña Ajada*, vale la pena señalar, primeramente, que la linterna mágica ya había llamado la atención de importantes artistas plásticos, como es el caso de Francisco de Goya, quien, al representarla en dos dibujos suyos (figs. 4 y 5)<sup>242</sup>, conserva el tono burlesco que veíamos en el grabado francés de Guélard y la caricatura inglesa anónima –citados anteriormente– llegando incluso a la mofa.

En Almada, el interés por la linterna mágica está directamente relacionado con la atención prestada al séptimo arte, en respuesta a su preocupación por todo lo novedoso. En 1938, en la conferencia que con el título “*Desenhos Animados, Realidade Imaginada*” pronunció en el cine Tívoli de Lisboa con motivo del estreno de *Blancanieves y los Siete Enanitos* (1937) de Walt Disney, encontramos interesantes pistas que nos permiten reflexionar sobre su concepción de la linterna mágica y su particular aproximación a la hora de concebir los seis dibujos para *La tragedia de Doña Ajada*:

La plástica de cualquier lenguaje es intrasplantable a otro, a lo sumo podrá ofrecer al lenguaje usurpador un efecto, el cual, si encantare por su novedad será, sin embargo, poco duradera. Fue lo que ocurrió en el cine: una vez hubo pasado la novedad del trasplante del teatro a la cinematografía, había tal exceso de realidad que lo volvía inadecuado para cualquier iniciativa de lenguaje artístico. Efectivamente, el cine estaba desfallecido de realidad, de realidad textual, de realidad copiada [...]; y el mismo cine se sorprendía al ver cómo los *dibujos animados* lo transportaban, digamos, involuntariamente, hasta las puertas de la poesía. Al fin y al cabo no era sino la añoranza del cine al recordar éste su nacimiento. Porque el *origen* del cine se encuentra en la remota *antigüedad*: cuando aún ni siquiera se soñaba con descubrir la fotografía, ya se conocía que la sucesión de imágenes sirve para realizar movimientos. Entonces, harto de realidad, el cine fue a buscar otra vez su *linterna mágica* (la cursiva es nuestra)<sup>243</sup>.

Al referirse al anquilosamiento del lenguaje cinematográfico en el realismo teatral, imposibilitando la libertad creadora y artística, Almada apuntaba a los orígenes como una de las claves para su renovación, encarnada en la linterna mágica

---

<sup>241</sup> Quisiéramos dar las gracias a Emilio Casares y a Juan Manuel Bonet por haber puesto a nuestra disposición los dibujos de Almada Negreiros, los cuales han sido reproducidos en: VV. AA: *El alma de Almada el impar: obra gráfica, 1926-1931* [catálogo de exposición], Galería Palácio Galveias, Campo Pequeno, Lisboa, 7 de Abril a 16 de Maio de 2004, Lisboa, Bedeteca de Lisboa, 2004, pp. 121-125. Este catálogo es el original portugués del que se publicó en español, bajo el mismo título pero en versión reducida (no incluye, por ejemplo, los dibujos para *La tragedia de Doña Ajada*), cuando la exposición se presentó en el Museo de la Ciudad de Madrid del 1 a 30 de septiembre de 2004.

<sup>242</sup> Ambos dibujos pueden verse en: M. Armell Femenía y A. Ezquerro Esteban: “Música e imágenes...”, p. 289, figs. 12 y 13; Pierre Gassier y Juliet Wilson: *Vida y obra de Francisco de Goya. Reproducción de su obra completa: pinturas, dibujos y grabados*, Barcelona, Editorial Juventud, S. A., 1974, pp. 284 y 364.

<sup>243</sup> José de Almada Negreiros: *Desenhos Animados, Realidade Imaginada*, Lisboa, Ática, 1938, citado en: [J. P. Cotrim]: “Parte II. Esta expuesta exposición”..., pp. 29-30.

como precursora del cinematógrafo y en la ingenuidad de los dibujos animados, relacionados con aquélla<sup>244</sup>, que ya en los años veinte y treinta gozaban de gran popularidad y que, a decir de Román Gubern, “nacieron, en rigor, antes que el cine mismo”<sup>245</sup>.

A propósito, es interesante hacer referencia a uno de los paneles de Almada que decoraban el Cine San Carlos en Madrid y en el cual el artista alude al género de animación mediante la representación de Félix el Gato (fig. 6), el famoso dibujo animado creado por el australiano Pat Sullivan en 1917 y “preludio de los animales antropomórficos que creará Walt Disney”<sup>246</sup>. Como Ernesto de Sousa ha señalado, y a diferencia del tratamiento de los otros paneles, Almada presenta al gato reducido a su expresión más simple y negándole toda sensación de profundidad<sup>247</sup>, en alusión a la simplicidad de los orígenes del cinematógrafo y de sus precedentes, que los dibujos animados evocan.

Si observamos los dibujos de Almada para *La tragedia de Doña Ajada* (figs. 7-12), vemos que en los personajes protagonistas, planos y carentes de profundidad, está presente esa simplicidad. Sin embargo, llama la atención en ellos la preponderancia del negro y el gusto por la silueta, lo cual, sin perder cierto aire de dibujo animado, evoca más bien “una melancólica espesura de marionetas”<sup>248</sup> y conecta directamente con el teatro de sombras<sup>249</sup>, espectáculo que parte de la antigua tradición oriental de las sombras chinescas<sup>250</sup> y que, como la linterna mágica (con la que se fusionaba en

---

<sup>244</sup> El cine de animación en general (en el que se incluyen películas basadas en diferentes técnicas como los dibujos animados, las marionetas, los muñecos o la plastilina) debe más a las imágenes de linterna mágica, la caricatura y las tiras cómicas, que a la fotografía cinética.

<sup>245</sup> Roman Gubern: *Historia del cine*, Barcelona, Editorial Lumen, 2000, p. 249. Gubern se refería a las *Pantomimas luminosas* exhibidas por Émile Reynaud en París en el Museo Grévin desde 1892. A diferencia de lo que se haría más tarde (fotografiar las series de dibujos sobre película), Reynaud pintaba sus muñecos sobre bandas de papel directamente y los proyectaba mediante complicados mecanismos.

<sup>246</sup> *Ibíd.*, p. 251.

<sup>247</sup> Cfr.: E. de Sousa: *Re Começar...*; p. 57. El panel ha sido reproducido en la obra citada, [p. 92], así como en: *Poesía. Revista ilustrada...*, 41 (1994), p. 119.

<sup>248</sup> [J. P. Cotrim]: “Parte II. Esta expuesta exposición”..., p. 30.

<sup>249</sup> La técnica de representación del teatro de sombras y del teatro de marionetas es similar, si bien el títere carece del refinamiento y la espiritualidad propios de los espectáculos de sombras. El teatro de sombras consiste en la seriación de diversas plantillas opacas sobre las que se proyecta una luz, de forma que la imagen que resulta muestra su *silueta* —es decir, la sombra de su perfil— a la que a veces se añaden determinadas características propias del personaje u objeto representado. Sobre el teatro de sombras en general, véase: M. Armell Femenía y A. Ezquerro Esteban: “Música e imágenes...”, pp. 339-350.

<sup>250</sup> Aunque normalmente se hace referencia a la antigua China por darse allí una importancia cultural y artística mayor en cuanto a la producción de siluetas en movimiento (hasta el punto de que se conoce popularmente al teatro de sombras como teatro de “sombras chinescas”), también existieron otros teatros de sombras relevantes, como por ejemplo el egipcio. De este último se hacen eco los autores del Almanaque *Der Blaue Reiter (El jinete azul)*, publicado en Munich en la primavera de 1912 y que constituyó un verdadero manifiesto del grupo expresionista homónimo al que pondría fin la Primera Guerra Mundial. En dicho Almanaque se reproducen nueve “*sombras chinescas* egipcias” —como se les denomina textualmente—, las cuales pertenecían a la colección

ocasiones<sup>251</sup>), es “precursor de la combinación coordinada de música e imágenes proyectadas”<sup>252</sup>.

Como expondremos a continuación, la proyección de sombras fue evolucionando desde sus orígenes hasta convertirse en un espectáculo narrativo y teatral que unía palabra, imágenes en acción y música, tres elementos que también encontramos en los espectáculos de linterna mágica y que son los que conforman (poema, dibujos, partitura) *La tragedia de Doña Ajada*.

### 2.3.2. La proyección de sombras como espectáculo en Occidente

El origen arcaico de la proyección de sombras lo hallamos en Asia, donde la cualidad abstracta e ilusoria de la sombra evocaba una dimensión espiritual relacionada con la épica, la filosofía y la religión, a la vez que constituía una forma popular de entretenimiento<sup>253</sup>. En la tradición occidental, la sombra ha acompañado la historia de la figuración desde sus orígenes, pues “tanto el mito del inicio de la representación artística como el de los comienzos de la representación cognitiva se centran en el motivo de la proyección”<sup>254</sup>.

Nos referimos, en primer lugar, al mito del origen de la pintura y la escultura en relieve (narrados por Plinio el Viejo en su *Historia Natural* y por Quintiliano en *Institutio Oratoria*), según el cual una muchacha de Corinto, para conservar la imagen

---

privada del catedrático egiptólogo Paul Kahle, que las había coleccionado durante sus viajes por Egipto para un trabajo publicado en la revista *Islam*. Su inclusión en el Almanaque se debe al afán de universalidad de la obra, cuya principal característica es su apertura para intentar borrar las fronteras entre arte antiguo y arte moderno, entre arte serio y arte popular, primitivo o infantil, uniendo además a pintores y músicos. El gran logro del Almanaque fue proporcionar, mediante un recorrido por el arte de todos los tiempos, una visión conjunta diametralmente opuesta al naturalismo académico del arte oficial. Véase: Vasily Kandinsky y Franz Marc: *El Jinete Azul*, Barcelona, Ediciones Paidós, 1989.

<sup>251</sup> Para dar más atractivo y variedad a las proyecciones de teatro de sombras, a veces se añadían cristales de linterna mágica. Así, los fondos proyectados aparecían coloreados, creando “decorados” más realistas sobre los que se montaban las siluetas. La fusión de ambos espectáculos se manifiesta también en la obra que nos ocupa.

<sup>252</sup> M. Armell Femenía y A. Ezquerro Esteban: “Música e imágenes...”, p. 339.

<sup>253</sup> Cfr.: Elena Cueto Asín: “The Chat Noir’s Théâtre d’Ombres. Shadow Plays and the Recuperation of Public space”, en: Gabriel P. Weisberg (ed.), *Montmartre and the making of mass culture*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2001, p. 232.

<sup>254</sup> Victor I. Stoichita: *Breve historia de la sombra*, Madrid, Ediciones Siruela, 1999, p. 10. En su libro, Stoichita realiza un recorrido por la historia de la sombra en la representación occidental hasta nuestros días. Vale la pena resaltar que el autor trata temas tan interesantes como la importancia de la sombra a partir del Renacimiento gracias al hallazgo de la perspectiva, el inteligente uso que hacen de la sombra los tenebristas barrocos, o las connotaciones negativas que va adquiriendo con el tiempo y que derivarán en toda una estética de lo siniestro que alcanzará su cima en el siglo XX. Un resumen de las principales ideas expuestas en esta obra pueden encontrarse también en: Victor Stoichita: “Sombras. Prólogo a una exposición”, VV. AA., *La sombra* [catálogo de exposición], Museo Thyssen-Bornemisza, Fundación Caja Madrid, Madrid, del 10 de febrero al 17 de mayo de 2009, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, Fundación Caja Madrid, 2009, pp. 14-15.



de su amante, fijó con líneas el contorno de su perfil sobre la pared a la luz de una vela, es decir, trazó una silueta a partir de su sombra.

En segundo lugar, hablamos del mito platónico de la caverna (*La República*, cap. VII), que inaugura la teoría occidental del conocimiento y en el que Platón imagina a unos hombres encadenados desde niños en una gruta y que solamente ven las sombras de la realidad exterior –cuya existencia ni siquiera sospechan– proyectadas en la pared del fondo de su prisión; solo al volverse hacia el mundo iluminado por el sol –explica Platón– conseguirán alcanzar el verdadero conocimiento. Esas sombras que ven los prisioneros corresponden a objetos (estatuas de hombres y animales) transportados en alto por personas, algunas de las cuales van hablando. El filósofo introduce un elemento auditivo al proponer la existencia de un eco en la pared del fondo que permite a los prisioneros escuchar esas voces, las cuales ellos creen que provienen de las sombras de los objetos que ven pasar, reforzándose así la ilusión visual a la que están sometidos. Este engaño representado por el juego de sombras ha sido comparado en ocasiones con el teatro de sombras chinescas<sup>255</sup>.

Por lo que respecta a la historia de la sombra en Occidente, hay que destacar que se usó tempranamente como herramienta científica (para medir la altura de las pirámides, por ejemplo) y jugó posteriormente un papel esencial en los avances en óptica y reflexología, así como en el desarrollo de aparatos tales como la propia linterna mágica<sup>256</sup>. A finales del siglo XVII, Occidente descubrió en el uso de las sombras su potencialidad como espectáculo (tenemos noticias de representaciones en varios países europeos), pero no sería hasta el XVIII cuando, privadas de su utilidad científica, empezarían a valorarse realmente como una forma de entretenimiento.

Fue entonces cuando se difundió en Europa el gusto por la silueta<sup>257</sup>, utilizada especialmente como un medio rápido y económico de obtener retratos<sup>258</sup> y convertida en “uno de los juegos de sociedad más en boga entre las clases

---

<sup>255</sup> Cfr.: V. I. Stoichita: *Breve historia...*, p. 26.

<sup>256</sup> Cfr.: E. Cueto Asín: “The Chat Noir’s...”, p. 233.

<sup>257</sup> Se entiende aquí por *silueta* “un retrato de perfil recortado a tijera sobre papel negro que después se pega sobre fondo claro”. M. Armell Femenía y A. Ezquerro Esteban: “Música e imágenes...”, p. 342. Aunque la técnica de la silueta data de la época de Luis XIV, el término procede de Étienne de Silhouette, interventor general de finanzas durante el reinado de Luis XV. Si bien Silhouette fue acogido en un principio como el salvador del tesoro público, pronto se hizo impopular, hasta el punto de utilizarse la expresión “a la silueta” para referirse a todo aquello que supusiera limitaciones y estuviera mal hecho o esbozado, aplicándose desde entonces el término por extensión a este tipo de retratos. Cfr.: Marie-Loup Sougez: *Historia de la fotografía*, Madrid, Ediciones Cátedra, S. A., 1996, p. 21.

<sup>258</sup> “Para ello, el sujeto se coloca muy próximo a una pantalla sobre la que se proyecta la sombra gracias a una fuente de luz. El sistema posee parte de las características de la fotografía: proyección, sombra, acción de la luz, y es [...] uno de los precursores de aquella, aunque [...] todavía debe ser reproducida manualmente. Pero la misma línea de continuidad [...] puede establecerse en cuanto al uso social y valor concedido a una y otra”. José Ramón Esparza Estaun: “Fijar una sombra”, en: VV. AA., *La sombra* [catálogo de exposición], Museo Thyssen-Bornemisza, Fundación Caja Madrid, Madrid, del 10 de febrero al 17 de mayo de 2009, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, Fundación Caja Madrid, 2009, p. 60.

acomodadas”<sup>259</sup>. De hecho, se conservan de aquellos años diferentes siluetas con el busto de personalidades relevantes a modo de medallas, caricaturas, etc., así como escenas de época y paisajes relacionados generalmente con ambientes aristocráticos y destinados al entretenimiento<sup>260</sup>. A propósito de la caricatura, es interesante señalar el carácter humorístico que a veces impregnaba el género de sombras o siluetas y que tan presente está, como hemos visto, en la historia de la linterna mágica.

Este desarrollo de la silueta durante los siglos XVIII y XIX, y su difusión desde ambientes aristocráticos hacia capas más amplias de la sociedad, se produjo en paralelo a la expansión del teatro de sombras chinescas, que tuvo gran presencia social desde fines del XVIII y que conviviría en los centros urbanos con otros tipos de títeres y varias diversiones populares y callejeras, relegado a la marginalidad.

Sin embargo, en las postrimerías del XIX, el teatro de sombras tuvo un resurgimiento en París en el contexto de la vanguardia finisecular y del cabaré artístico, compendio del salón y del café-concierto donde no existía una separación rígida de géneros artísticos: consistía en una sucesión de números breves entre los que se intercalaba música, canción y recital. De igual forma, las representaciones de sombras que tenían lugar en los cabarés mostraban esa combinación de géneros al ir “acompañadas de música y comentario, o bien de poesía recitada”<sup>261</sup>. Aún más, su sencillez y su cromatismo esquematizado conectaban con una suerte de primitivismo y, en general, reivindicaban una conexión con la tradición asiática que les concedía una dimensión espiritual, trascendente y estilizada.

Un perfecto ejemplo fue el cabaret parisino *Le Chat Noir*, cenáculo de artistas y poetas vinculados al movimiento simbolista, donde en 1887, “de forma espontánea e improvisada a partir de un sencillo teatro de marionetas”<sup>262</sup>, nació la compañía del *Théâtre d'Ombres* con sus representaciones de *Ombres chinoises*, en las que conjuntamente participaban escritores, dibujantes y músicos<sup>263</sup>. Nótese que el trabajo de grupo y la combinación de géneros propia de estos espectáculos están igualmente en la base de *La tragedia de Doña Ajada*.

Esas funciones de sombras chinescas gozaron de tal éxito que su arte se reprodujo en otras ciudades europeas entre las que se encontraba Barcelona<sup>264</sup>, donde perduraría hasta la llegada del cinematógrafo, por el que sería definitivamente

---

<sup>259</sup> V. I. Stoichita: *Breve historia...*, p. 162.

<sup>260</sup> Cfr.: M. Armell Femenía y A. Ezquerro Esteban: “Música e imágenes...”, pp. 342-343.

<sup>261</sup> Elena Cueto Asín: “Sombras chinescas: Innovación, tradición y recuperación del espacio público”, en: Jesús G. Maestro (ed.), *Theatralia 4. IV Congreso Internacional de Teoría del Teatro. Teatro Hispánico y Literatura Europea*, Vigo, Universidad de Vigo, 2002, p. 235. Véase también: Elena Cueto Asín: *Autos para siluetas de Valle-Inclán: Simbolismo y caos sobre el espejo cóncavo*, Pontevedra, Mirabel Editorial, 2005, p. 113.

<sup>262</sup> E. Cueto Asín: “Sombras chinescas...”, p. 231. Ver también la nota 249.

<sup>263</sup> Para más información sobre el *Théâtre d'Ombres*, véase: E. Cueto Asín: “The Chat Noir’s...”, pp. 223-246; E. Cueto Asín: “Sombras chinescas...”, pp. 225-244.

<sup>264</sup> En Madrid, sin embargo, el teatro de sombras permaneció solamente en sus variantes de entretenimiento callejero e infantil.

desplazado. Nos referimos a la apertura, en 1897, de *Els Quatre Gats* y su espectáculo de Sombras Artísticas o Chinescas<sup>265</sup>, siguiendo el modelo del *Théâtre d'Ombres* de *Le Chat Noir*. Pero con anterioridad a esa fecha y al menos desde mediados del siglo XIX, parece ser que ya se ofrecían en algunas casas durante la Cuaresma representaciones domésticas de sombras, las cuales se difundieron hasta convertirse en fuente de esparcimiento popular, al igual que sucedió, como vimos, con la linterna mágica.

Asimismo, es interesante señalar, en relación con el aspecto infantil del poema de Abril y los dibujos de Almada, y coincidiendo de nuevo con la historia de la linterna mágica, que desde la segunda mitad del siglo XIX se comercializaron en serie los juegos de sombra en una versión reducida pensada para los más pequeños. Y de igual forma, los espectáculos montados a partir de sombras chinescas fueron actualizados mediante un sencillo formato narrativo a modo de cuento, incorporándose al teatro para niños, práctica que perduró hasta mediados del siglo XX.

### 2.3.3. La elección del género de sombras o siluetas por parte de Almada

La conexión existente entre los seis dibujos de Almada para *La tragedia de Doña Ajada* y el género de sombras o siluetas<sup>266</sup> no pasó desapercibida para algunos críticos, que la pusieron expresamente de manifiesto tras el estreno de la obra, como José Forns, quien afirmó que “para el poema había dibujado Almada varias sombras chinescas...”<sup>267</sup>; o Adolfo Salazar, quien se refirió a la “media docena de sombras chinescas” ideadas para el espectáculo<sup>268</sup>.

Del interés que la sombra o la silueta despertaba en los autores de *La tragedia* es prueba fehaciente que Manuel Abril dedicara al tema un libro en el que realiza un recorrido por la historia de dicho arte, con abundantes ilustraciones e incluso referencias al uso de siluetas en el cine<sup>269</sup>. Pero además, Abril escribió un cuento infantil titulado *Las sombras*, publicado en los años treinta por la Compañía Iberoamericana de Publicaciones (CIAP), en el que se mencionan las sombras chinescas, las cuales también aparecen en una de las ilustraciones a color<sup>270</sup>.

---

<sup>265</sup> Sobre el cabaret barcelonés *Els Quatre Gats*, ver: E. Cueto Asín: “Sombras chinescas...”, pp. 225-244.

<sup>266</sup> Nos referimos en muchas ocasiones indistintamente a la sombra o a la silueta dada la identificación entre ambas: la silueta consiste en fijar una sombra proyectada y el teatro de sombras no es otra cosa que siluetas en movimiento.

<sup>267</sup> J. Forns: “La música y los músicos / La orquesta...”, *Heraldo de Madrid*, 30-11-1929, p. 5.

<sup>268</sup> [A.] S[alazar]: “Orquesta Lassalle...”, *El Sol*, 30-11-1929, p. 2.

<sup>269</sup> Manuel Abril: *El arte de las sombras*, Madrid, M. Aguilar, [1946?]. La supuesta datación del libro, tomada del ejemplar conservado en la Biblioteca Nacional de España, es probablemente errónea, a no ser que se trate de una primera edición póstuma –Abril muere en 1943– o de una reedición posterior a su muerte.

<sup>270</sup> Manuel Abril: “Las sombras”, en: M. Abril, *Totó, Tití, Loló, Lili, Frufrú, Pompoñ y la señora romboedro y otros cuentos para niños*, Palma de Mallorca, Olañeta, D.L., 1995, pp. 47-56.

Si observamos los seis dibujos que Almada realizó para ilustrar el perdido poema de Abril (figs. 7-12), éstos presentan, como hemos apuntado y en concordancia con el texto, un carácter naíf propio de la sencillez, claridad y frescura de los cuentos infantiles, características que también están presentes en gran parte de la obra del portugués. Así lo reflejó Antonio Espina en el artículo que publicó en *La Gaceta Literaria* con motivo de la exposición de los dibujos del pintor en Madrid, en los salones de la Unión Iberoamericana en 1927:

[...] el arte de Almada, aun siendo un arte de minorías y de selección, se apoya tanto en el *natural* que no necesita de ninguna previa explicación metafísica para que lo entienda –por de fuera, claro– cualquier persona. Tranquilícese el burgués. El autor [...] es un artista ‘claro’ [...].

Lo primero que cautiva en su obra es la *sencillez infantil* de la mirada. La vida se le presenta al pintor sin ninguna clase de afeites [...]. Renace frescamente, a través de la grave pupila *ingenua* (la cursiva es nuestra)<sup>271</sup>.

Aparte de la “infantilidad” y la “naturalidad”, a las que literalmente también se refería Espina en su artículo, lo que además convertía a Almada en un pintor idóneo a la hora de secundar el texto de Abril era la cualidad narrativa de sus imágenes, que se apoya en su fascinación por la comunicación oral<sup>272</sup> y que explica su gran éxito como ilustrador gracias a un lenguaje único que ha sido definido como pictórico-literario<sup>273</sup>. Como han señalado diversos autores, “cuando lo leemos es imposible dejar de sentir al pintor mientras en sus dibujos y pinturas difícilmente el narrador o el poeta, el artífice del lenguaje, dejan de imponérsenos”<sup>274</sup>.

Desde el punto de vista narrativo, Almada comienza “con grandes planos expresivos de presentación de los personajes”<sup>275</sup> –Doña Ajada y Micifuz–, que dominan la escena en el primer y en el segundo dibujo, respectivamente (figs. 7 y 8), hasta el límite de la representación y sin cabida para juegos de perspectiva. En el primero, cuya representación se corresponde con el movimiento titulado “El tocado” (II) en la partitura de Bacarisse<sup>276</sup>, contemplamos a Doña Ajada en su tocador. En el segundo dibujo –“Pasa el galán” en la partitura (III)– es la única vez que Almada otorga a Micifuz rasgos humanos a través de la vestimenta<sup>277</sup>; en el ángulo superior derecho una diminuta Doña Ajada aparece asomada al balcón cual dama que espera a su enamorado. En el tercero (fig. 9), que contrasta claramente con el resto, Almada alude, a juzgar por el título del movimiento musical

<sup>271</sup> A. Espina: “Almada Negreiros”, *La Gaceta Literaria*, I, 13, 1-7-1927, p. 5.

<sup>272</sup> Cfr.: [J. P. Cotrim]: “Parte II. Esta expuesta exposición”..., pp. 22 y 32.

<sup>273</sup> Cfr.: P. del Barco: “Almada Negreiros...”, p. 169.

<sup>274</sup> [J. P. Cotrim]: “Parte II. Esta expuesta exposición”..., p. 32.

<sup>275</sup> *Ibíd.*, p. 30.

<sup>276</sup> Indicamos en números romanos el movimiento musical al que se refiere cada título de la partitura.

<sup>277</sup> Obsérvese que los atributos de Micifuz (sombrero, espada, botas) coinciden con la moda del siglo XVII, en cuyas postrimerías aparece precisamente la primera versión moderna del cuento *El gato con botas*, adaptado por Charles Perrault.

correspondiente –“Mañana de bodas” (IV)–, a la boda de los protagonistas de forma indirecta, mediante una dinámica escena poblada de figuras (algunas descritas minuciosamente; otras solo abocetadas, perfiladas o representadas como sombras) entre las que destaca la banda de música central. El cuarto dibujo (fig. 10), que en la partitura se corresponde con el movimiento “La luna rota” (V), haría referencia a la luna de miel de los protagonistas (que saltan sobre los tejados a la luz de la luna junto a elementos arquitectónicos que se repetirán posteriormente); luna de miel que se “rompe” con la muerte del novio en el dibujo quinto (fig. 11), correspondiente al movimiento “El crimen de las furias” (VI)<sup>278</sup>. La serie concluye en el sexto dibujo (fig. 12), titulado “Alma en pena” (VII) y que está dedicado al mundo de ultratumba, con “una danza macabra y mortal de brujas y seres del más allá”<sup>279</sup>, y con Micifuz y una bruja Doña Ajada –montada en una escoba– coronando la representación

En cuanto a las características pictóricas y de acuerdo con la estética de la sombra o silueta, llama la atención la esquematización general de la representación, el carácter caricaturesco señalado por la crítica (coincidiendo con el humorismo del texto de Abril y –como veremos– de la música de Bacarisse)<sup>280</sup> y la plasticidad de los personajes protagonistas, en negro y con toques grises que dibujan los detalles o marcan las sombras para dar sensación de volumen, aunque la impresión es de figuras planas y oscuras recortadas sobre fondo claro. Esto se diferencia de otros dibujos que Almada realizó durante su estancia en Madrid, cuyas figuras generalmente privilegian “grandes superficies en blanco con pequeñas zonas de sombreado oscuro repartidas por los límites de los cuerpos”<sup>281</sup> (fig. 13).

Por otra parte, y no obstante el predominio bidimensional, el pintor utiliza en ocasiones la arquitectura para producir sensación de perspectiva. Así sucede en el tercer dibujo (fig. 9), donde los edificios, el techo del quiosco de la banda de música y las diagonales producidas por el cruce de las cuerdas que sostienen las banderas, las cuales encontramos en otras obras suyas (figs. 14-16)<sup>282</sup>, dan lugar a perspectivas

<sup>278</sup> Cfr.: [J. P. Cotrim]: “Parte II. Esta expuesta exposición”..., p. 30. Aunque a través de los dibujos no puede deducirse que se trate de la luna de miel de la pareja, así interpretan el cuarto y el quinto dibujo en el catálogo citado, seguramente siguiendo el título del movimiento musical “La luna rota”.

<sup>279</sup> *Ibid.*

<sup>280</sup> El aspecto caricaturesco es uno de los pocos comentarios que hacen los críticos de la época sobre las características estilísticas de los dibujos de Almada. Así, Castell nos habla de las pretensiones comunes de los autores que, con ingenio, lograron “llevar la ironía a lo verbal, la caricatura a lo gráfico y el humorismo a lo musical”. Á. M. C[astell]: “Los conciertos...”, *ABC*, 30-11-1929, p. 42. También llama la atención que en los títulos de las críticas se haga referencia sobre todo a Bacarisse, incluyendo a veces a Abril pero sin mencionar a Almada.

<sup>281</sup> P. Lapa: “Cinco pintores...”, p. 27.

<sup>282</sup> Un juego de diagonales semejante se observa, por ejemplo, en *Festas da Cidade* (fig. 14) y, aumentando las diagonales, en *Arraial no Terreiro do Paço* (fig. 15), ambas obras incluidas en el *Programa das festas de Lisboa* (1934). En las dos se mantiene el mismo ambiente festivo del tercer dibujo para *La tragedia de Doña Ajada*, con músicos y añadiendo parejas que bailan en las que se reconocen figuras similares a las del dibujo de 1929, sobre todo en la indumentaria masculina. Las dos obras citadas han sido reproducidas en: VV. AA.: *Almada Negreiros: obra gráfica...*, pp. 160 y 159, respectivamente. En fecha más próxima a *La tragedia* encontramos la misma importancia concedida

cruzadas en las que se reconoce “el lenguaje de planos yuxtapuestos del cubismo”, que Almada “interpreta con una cierta simplicidad personal”<sup>283</sup>. De manera más sencilla, pero con la misma idea, hallamos en el quinto dibujo (fig. 11) varios puntos de fuga que cobran especial relevancia, pues se relacionan con la fuga como estructura musical, al ser la forma escogida por Bacarisse para componer el movimiento titulado “El crimen de las furias” (VI), que se corresponde con este dibujo.

De igual forma, es necesario resaltar que sus experiencias en el campo de la ilustración le hicieron desarrollar una línea con gran poder de síntesis que da lugar, tanto en los seis dibujos que nos ocupan como en su obra en general, a un trazo eficaz que persigue y consigue la claridad de lo representado, elemento que destacaba Antonio Espina en el artículo citado. Sin embargo, en el caso que analizamos, no se trata del dibujo de perfiles estilizados y en arabesco propio de la atmósfera de los años veinte y “en sintonía con el *art déco* y la prensa ilustrada de la época”<sup>284</sup>, que había plasmado en otras obras (figs. 17 y 18). Tampoco encontramos referencias al neoclasicismo picassiano (fig. 19), que se enmarca dentro del movimiento del *retorno al orden* y que se convirtió en una constante en su pintura durante los años 20 y 30, después de “los deslumbramientos vanguardistas de los años 10”<sup>285</sup>.

Y es que en los seis dibujos para *La tragedia de Doña Ajada*, aunque se reconoce el magisterio del portugués (sobre todo en el tercer dibujo –fig. 9–, cuyas figuras se asemejan a otras que utilizó en el campo de la ilustración), Almada crea una serie en sí misma en la que, junto a las características artísticas señaladas más arriba, logra una sensación homogénea y de conjunto gracias a las repeticiones iconográficas internas, tales como la vestimenta y accesorios de Doña Ajada, algunos detalles arquitectónicos o elementos de la naturaleza.

En este sentido, debemos mencionar otra serie de sesenta y cuatro dibujos que realizó en 1934, también para linterna mágica, bajo el título *O naufrágio da Ínsua – Grande Drama em forma de Pic-nic com Marés Vivas Vinho Verde Salva-Vidas Foguetão e Tudo* (fig. 20), y que cuenta la amenaza de naufragio en Moledo do Minho durante las vacaciones junto a su esposa –la pintora Sarah Affonso– en casa de unos amigos. Aunque cabría esperar que guardasen cierta similitud con los de *La tragedia* debido a su finalidad común –ser proyectados con linterna mágica–, las diferencias son evidentes. Si en los de 1929 predomina la plasticidad del arte de las sombras y la elaboración es mayor, en los de 1934, aunque se mantiene el aspecto naíf, se

---

a la diagonal, pero de forma individual y con ropa tendida en vez de banderas, en las ilustraciones de Almada para el cuento de Gómez de la Serna titulado “Azoteas trasatlánticas” (fig. 16), publicado en *Nuevo Mundo*, XXXVI, 1829, 8-2-1929, [p. 14], y reproducido en: R. Gómez de la Serna: *Marginálias...*, p. 76.

<sup>283</sup> C. Reyero: *La luz artificial...*, p. 78.

<sup>284</sup> Jaume Vidal Oliveras: “Desde otra periferia, mirada al arte portugués”, en: VV. AA., *Cinco pintores de la modernidad portuguesa (1911-1965)* [catálogo de exposición], Sala de exposiciones de la Fundació Caixa Catalunya La pedrera, Barcelona, del 17 de febrero al 16 de mayo de 2004, Barcelona, Fundació Caixa Catalunya, 2004, p. 70.

<sup>285</sup> VV. AA.: *Cinco pintores de la modernidad...*, p. 123.

concede todo el protagonismo al dibujo mediante una línea que define las formas y las sintetiza hasta el máximo<sup>286</sup>. Esta simplicidad extrema responde, por un lado, a que fueron hechos como un juego, sin demasiadas pretensiones y de forma improvisada y rudimentaria –en papel vegetal– para ser proyectados entre amigos<sup>287</sup>; por otro, a que eran independientes de elementos complementarios.

Lo anterior confirma que Almada cambiaba de técnica y estilo según las exigencias expresivas ligadas a la representación y su contexto. Así lo expresó Manuel Abril, para quien Almada era un “excelente artista portugués”, en el artículo que le dedicó en *La Nación* con motivo de la ya mencionada exposición de sus dibujos en Madrid:

Los dibujos de Almada –ya lo veis– cambian de procedimiento y de manera, y hasta de estilo si se quiere. Siempre obedecen al mandato de una exigencia expresiva. [...] línea estricta, perfil escueto en unas obras, y en otras, sombreado nebuloso, algodonoso, sin un solo trazo lineal. En ocasiones chorrean los colores de acuarela con salvajismo expresionista.

Pudiéramos, entre ciertas obras, nombrar a Picasso; pudiéramos ante ciertas otras, nombrar a cualquier alemán del género Pechstein o Schmidt Rotluff.

En todos ellos acabamos por nombrar al propio Almada, y esto quiere decir, en resumen, que Almada es de su tiempo y que no encasilla ni somete a una fórmula su sensibilidad: [...] escoge para cada sensación el modo más adecuado para darle expresión, dentro siempre de los modos expresivos de la época<sup>288</sup>.

En efecto, Almada siempre se mostró independiente de movimientos plásticos concretos: “En rigor no puede decirse que hallemos ninguna influencia decisiva, ninguna indiscutible servidumbre verdadera”, afirmaba Antonio Espina, quien también hacía hincapié en “la originalidad [que] alumbra con su inconfundible luz interior la obra entera del pintor portugués”<sup>289</sup>. En palabras del propio Almada, “el

---

<sup>286</sup> Algunos de estos dibujos han sido reproducidos en: [J. P. Cotrim]: “Parte II. Esta expuesta exposición”..., p. 33.

<sup>287</sup> Sarah Affonso describió el funcionamiento de esta linterna mágica: “Eran hojas de papel que funcionaban como un cine. Tras las hojas había una lámpara, que era la lámpara de nuestra mesilla de noche, y delante las hojas de papel con los dibujos, que era lo que veía la gente. José ponía una hoja y cuando ésta ya había sido vista, ponía otra y sacaba la anterior, para poder dar un espectáculo continuo”. Maria José Almada Negreiros: *Conversas com Sarah Affonso*, Lisboa, Arcádia, 1982, citado en: [J. P. Cotrim]: “Parte II. Esta expuesta exposición”..., p. 30.

<sup>288</sup> M. Abril: “Un artista portugués / La exposición Almada”, *La Nación*, 8-6-1927, p. 10. Este artículo puede verse reproducido también en: *Boletín Ramón*, 8, primavera 2004, p. 25. En el *Boletín Ramón* dan la fecha del 22-6-1927 para dicho artículo, pero es una errata porque, como hemos comprobado, el artículo que Manuel Abril publicó el día 22 de junio en *La Nación* fue el titulado “El arte moderno y el público / El clavo y la herradura”, donde, aunque no se nombra al artista portugués, se reproducen dos de sus obras. Años más tarde, como principal responsable de la Exposición de Pintura y Escultura Moderna del Ateneo Guipuzcoano en San Sebastián organizada por la SAI, Abril publicó otro artículo, esta vez en la revista *Blanco y Negro*, con el título: “Exposición, en San Sebastián, de Arte Moderno”, 20-9-1931, en el que menciona a Almada, quien participó en dicha exposición, y donde se reproducen otros dos dibujos suyos.

<sup>289</sup> A. Espina: “Almada Negreiros”, *La Gaceta Literaria*, I, 13, 1-7-1927, p. 5.

error del que estudia no es sufrir las influencias de los maestros, pero sí quedar preso en la influencia de uno único”, ya que “es nuestra admiración por los varios maestros la que mejor puede conducirnos al descubrimiento de la gran novedad: nuestra personalidad”<sup>290</sup>. Esto explica por qué Almada logra seguir siendo siempre él, pues no obstante la diversidad técnica y temática que aborda, hay en sus dibujos una constante que nos impide hablar de dispersión en su obra<sup>291</sup>.

Si aplicamos todo lo dicho a *La tragedia de Doña Ajada* parece lógico pensar que, a la hora de crear el conjunto de los seis dibujos, Almada escogería el género de sombras o siluetas y el primitivismo ligado a ellas para dar vida a unos personajes que debían ser proyectados con linterna mágica, precursora –como el teatro de sombras– del cinematógrafo. Pero además, y a diferencia de los dibujos para la linterna de 1934, en *La tragedia de Doña Ajada* se daba la combinación de géneros propia de los espectáculos de sombras, pues Almada partía: por un lado, de un texto cuyas características casaban perfectamente con la ingenuidad, la sencillez, el aspecto caricaturesco y “marionetesco” de los espectáculos de sombras; por otro, de una partitura para gran orquesta con rasgos humorísticos y cuya inclusión en el espectáculo (más aún en 1929, como explicaremos en el apartado 3.3 de este capítulo) potenciaba el carácter de homenaje al cine de entonces, reforzado por el blanco y el negro que la silueta proporcionaba.

#### 2.3.4. Doña Ajada frente al espejo

Nos referiremos ahora al primer dibujo (fig. 7), donde el juego de sombras o siluetas llevado a cabo por Almada excede lo puramente plástico y muestra correspondencias con el II movimiento de la partitura, titulado “El tocado”, así como interesantes conexiones iconográficas y filosóficas.

##### 2.3.4.1. Un *retorno* dieciochesco y caricaturesco a ritmo de minueto

En este dibujo, Doña Ajada aparece silueteada, de perfil y en negro, peinada y vestida a la moda dieciochesca y contemplándose en un espejo de mano. A propósito, llama la atención que la indumentaria de Doña Ajada haga referencia expresa al siglo XVIII, cuando se generalizó en Europa la moda de las siluetas<sup>292</sup>, y que dicho siglo aparezca vinculado al sugerente recurso del espejo.

---

<sup>290</sup> J. de Almada Negreiros: “El Dibujo...”, *A Ideia Nacional*, 9-7-1927, reproducido en: *Poesía. Revista ilustrada...*, 41 (1994), p. 196.

<sup>291</sup> Cfr.: Margarida Acciaiuoli: “O desenhador”, en: VV. AA., *Almada* [catálogo de exposición], Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de arte moderna, Lisboa, 20 de julho a 14 de outubro de 1984, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, [1984], [s. p.].

<sup>292</sup> En el libro que Manuel Abril dedica al tema, éste se pregunta si, dado que el teatro de sombras se difundió en Europa durante el XVIII, no sería este hecho el que motivó entonces el gusto por la silueta. Ver: M. Abril: *El arte...*, p. 8.



Como Ruth Piquer ha estudiado ampliamente, dentro de la idea de *retorno*<sup>293</sup>, presente en la música, la literatura y las artes plásticas durante los años veinte del pasado siglo, el principal objeto de reflexión, así como el modelo estético y estilístico por excelencia, fue justamente el siglo XVIII. Dicho siglo se convirtió entonces en “el principal estandarte teórico del Neoclasicismo [musical]”<sup>294</sup>, estética presente en la partitura de Bacarisse y en este II movimiento, “El tocado”, el cual se corresponde con el primer dibujo de Almada.

En efecto, como ha señalado María Palacios, su “ambiente general, el uso del tempo ternario claramente perceptible, el carácter danzable del motivo temático propuesto y la simplicidad en las líneas caracteriza este número de la partitura como un minueto clásico”<sup>295</sup>, estructura musical dieciochesca que constituye la primera referencia en la partitura a las formas tradicionales, dentro de esa mirada al pasado característica del neoclasicismo musical<sup>296</sup>.

Pero teniendo en cuenta además que Bacarisse no compone un minueto al uso, sino que, como también afirma Palacios, se permite formalmente numerosas licencias<sup>297</sup>, en nuestra opinión se produce una coincidencia con los escritos de la época en que *La tragedia de Doña Ajada* fue compuesta, y en los que era habitual, según recoge Piquer, que se utilizara la idea del espejo para referirse a la imagen que de la música del XVIII mostraba el espejo del siglo XX como elemento deformador<sup>298</sup>.

Enlazando con lo anterior, hay que decir que el referente de la recuperación dieciochista en los años veinte y uno de los casos paradigmáticos de ese *retorno* a modelos del pasado fue la figura de Goya<sup>299</sup>, coincidiendo con una revitalización en España de su obra durante las primeras décadas del siglo XX<sup>300</sup>, gracias a las exposiciones que se organizaron<sup>301</sup> y a la celebración del primer centenario de su muerte en 1928<sup>302</sup>.

---

<sup>293</sup> Véase: Ruth Piquer Sanclemente: *Clasicismo moderno, neoclasicismo y retornos en el pensamiento musical español (1915-1939)*, Sevilla, Editorial Doble J, 2010, pp. 257 y ss.

<sup>294</sup> *Ibid.*, p. 399.

<sup>295</sup> Ver: M. Palacios: *La renovación musical...*, p. 438.

<sup>296</sup> Cfr.: *Ibid.*, p. 437. La otra referencia a una forma tradicional es el empleo, en el VI movimiento (“El crimen de las furias”), de la estructura musical barroca por excelencia: la fuga.

<sup>297</sup> Véase: *Ibid.*, p. 438.

<sup>298</sup> Cfr.: R. Piquer Sanclemente: *Clasicismo moderno, neoclasicismo...*, p. 265.

<sup>299</sup> *Ibid.*, p. 346.

<sup>300</sup> Como ejemplos de la influencia de esa revitalización en lo musical, podemos citar la ópera *Goyescas* de Enrique Granados, compuesta en 1915 (a partir de su suite para piano homónima) y estrenada en 1916, así como el ballet de Fernando Remacha *La maja vestida*, compuesto en 1919 pero no estrenado hasta 1937.

<sup>301</sup> Cabe destacar: la exposición que tuvo lugar en mayo de 1900 con 146 obras –algunas solo atribuidas–, organizada por el Ministerio de Educación y Bellas Artes de Madrid con motivo de la repatriación del cuerpo del artista junto a los de Moratín, Meléndez Valdés y Donoso Cortés; la exposición histórico-artística organizada en 1908 en Madrid por el aniversario de la Guerra de la

Y precisamente tenemos que citar a Goya como precedente iconográfico del primer dibujo de Almada para *La tragedia*, puesto que el tema de la vieja “embelleciéndose” ante el espejo como alegoría de la vanidad, que hallamos en la actitud de Doña Ajada, lo encontramos también en el grabado goyesco “Hasta la muerte” (fig. 21), nº 55 de la serie de los *Caprichos*, publicada en 1799.

La admiración de Almada hacia Goya se hizo patente no solo con su participación en el mencionado centenario de 1928 (un año antes del estreno de *La tragedia de Doña Ajada*) mediante la elaboración de un cartel alegórico<sup>303</sup>, sino que el mismo Almada corroboró esa influencia (sin que podamos hablar de un influjo decisivo, lo cual es habitual en la obra del portugués), como Espina declaró en el artículo varias veces mencionado:

Ni siquiera el reformador impulso que, según declaró aquél [Almada] [...] recibió de nuestro Goya, se descubre claramente. Lo seguramente goyesco de Almada no pasa de ser mera conectación de algunos motivos, de algunos perfiles, y, sobre todo, de caprichosas libertades técnicas. Eso sí. Tan pronto se le ve obedecer a la más estrecha disciplina constructiva, como deshacerse en la eternidad de la pura mancha; manchas grises, alegres o sombrías, que están pidiendo a gritos la lámina del aguafuerte<sup>304</sup>.

Pero además, en la elección de Goya como inspiración de ese primer dibujo pudo influir: por un lado, su posible vinculación con el arte de las sombras, defendida por escritores como Eugenio d'Ors<sup>305</sup> y el propio Manuel Abril<sup>306</sup>; por otro, la importancia de la caricatura en los *Caprichos* goyescos y su presencia en el nº 55 en la figura de la vieja<sup>307</sup>, teniendo en cuenta el tono caricaturesco de los dibujos

---

Independencia y la Exposición de Pintura Española de la primera mitad del siglo XIX, que incluía un buen número de obras de Goya desconocidas y que se presentó en Madrid en 1913.

<sup>302</sup> Vale la pena llamar la atención sobre la convocatoria 1928/1929 del Concurso Nacional de Música, que también contemplaba un homenaje a Goya, ya que el primer premio consistía en una suite o poema sinfónico inspirado en la época del pintor. Se relacionaba así, por un lado, la creación actual con el pasado histórico nacional; por otro, las distintas disciplinas artísticas, en este caso pintura y música. Al quedar desierto el segundo premio, éste se transfirió al primero, resultando premiadas las *Pinceladas Goyescas* de José Moreno Gans y el *Poema Siquico* de Amadeo Cuscó Paredes, presentado bajo el lema de “Goya”. Ver: M. Palacios: *La renovación musical...*, pp. 144-145, 149.

<sup>303</sup> Cfr.: P. del Barco: “Almada Negreiros...”, p. 163. Además, en 1927 apareció publicado su dibujo *GOYA / visto por Almada*, en: VV. AA.: “Ante un centenario / Conmemoración de Goya”, *La Gaceta Literaria*, I, 13, 1-7-1927, p. 2.

<sup>304</sup> A. Espina: “Almada Negreiros”, *La Gaceta Literaria*, I, 13, 1-7-1927, p. 5. También se menciona dicha influencia en: P. del Barco: “Almada Negreiros...”, p. 163.

<sup>305</sup> Eugenio d'Ors: “Prólogo”, en: Carlos Bosch, *En las cataratas de lo barroco*, Madrid, Espasa-Calpe, S. A., 1932, p. 20.

<sup>306</sup> Abril defiende la autoría de Goya para algunas de las siluetas que aparecen como ilustraciones en: M. Abril: *El arte...*, p. 45.

<sup>307</sup> Resulta sintomático que cuando Goya retoma posteriormente este tema en un lienzo conservado en el Museo de Lille (Francia), que figura en el inventario goyesco con el título de *El Tiempo* (c. 1808-1812), la vieja sea la reina María Luisa de Parma en su decadencia, cuya fealdad Goya retrata, aumentando hasta la caricatura. Véase: Alfonso E. Pérez Sánchez: *Goya: Caprichos* -

de Almada para *La tragedia*<sup>308</sup>, en consonancia con el humorismo y la experimentación del género de sombras o siluetas.

En este sentido, hay que señalar que desde el siglo XIX la crítica internacional (podríamos citar a Théophile Gautier o a Charles Baudelaire) había reconocido la maestría de Goya como caricaturista, lo cual se reforzó durante las primeras décadas del XX coincidiendo con la extraordinaria categoría que el dibujo humorístico alcanzó por aquellos años y del cual Almada fue un gran representante. De hecho, a comienzos del siglo XX (después de que en el XIX la prensa diera cada vez mayor cabida a los caricaturistas modernos), pintar o escribir el retrato de alguien, así como recortar su silueta o trazar su caricatura con el pincel o con la pluma, se había convertido en una práctica habitual.

De esta forma, en el campo pictórico abundaban desde el XIX los libros ilustrados donde el retrato tradicional se enriquecía con bocetos, apuntes, caricaturas o siluetas. Concretamente, el arte de las siluetas se convirtió en uno de los procedimientos nuevos de creación artística cuyas innumerables posibilidades, recortadas o proyectadas, exploraron sobre todo los caricaturistas, entre los que podemos incluir a Almada. Pero recordemos que la silueta no solo jugó un papel fundamental en la caricatura, sino en toda la pintura moderna, dada la importancia en ella del análisis de la luz y el color, por no hablar “del sin fin de sugerencias derivadas de la fotografía, de los artilugios precinematográficos o del propio cinematógrafo que tantas veces han sido denominados artes de las sombras”<sup>309</sup>.

Asimismo, en el terreno literario eran frecuentes los títulos de libros, ensayos o piezas teatrales que, por la transposición a la literatura de las sugerencias que suscitaban en las artes plásticas, incluían términos como *caricatura* o *silueta*<sup>310</sup>, sin olvidar otros como *aguaferite*, *capricho* o *disparate*, particularmente interesantes aquí como indicadores del referente goyesco. Es el caso de Ramón Gómez de la Serna, quien no solo incluyó algunos de sus escritos bajo el nombre de *Caprichos* y *Disparates*<sup>311</sup>, sino que experimentó también con las sugerentes posibilidades de la silueta en la literatura. El ejemplo más evidente, aunque no el único –como veremos a continuación–, es seguramente el ensayo con ilustraciones que publicó en el número 20 de la revista *Cruz y Raya*, en noviembre de 1934, bajo el elocuente título de “Siluetas y sombras”<sup>312</sup>.

---

*Desastres - Tauromaquia - Disparates*, Madrid, Fundación Juan March, 1982, p. 63; José Gudiol: *Goya*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, S. A., 1984, p. 25.

<sup>308</sup> Ver nota 280.

<sup>309</sup> Jesús Rubio Jiménez: “Las *siluetas* de los *autos* de Valle-Inclán”, en: Manuel Aznar Soler y M<sup>a</sup> Fernanda Sánchez-Colomer (eds.), *Valle-Inclán en el siglo XXI. Actas del Segundo Congreso Internacional, celebrado los días 20, 21 y 22 de noviembre de 2002 en la Universitat Autònoma de Barcelona*, Sada, A Coruña, Edicions do Castro, 2004, p. 107.

<sup>310</sup> Ver ejemplos en: Jesús Rubio Jiménez: *Valle-Inclán, caricaturista moderno. Nueva lectura de “Luces de Bohemia”*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2006, p. 92n; J. Rubio Jiménez: “Las *siluetas*...”, p. 104.

<sup>311</sup> Cfr.: J. Rubio Jiménez: *Valle-Inclán, caricaturista...*, p. 95.

<sup>312</sup> Cfr.: J. Rubio Jiménez: “Las *siluetas*...”, p. 107.

### 2.3.4.2. La *sombra* de Gómez de la Serna a la *luz* de nuevas investigaciones

Si nos fijamos una vez más en el primer dibujo (fig. 7), observamos que la figura de Doña Ajada, aparte del precedente goyesco señalado, muestra también similitudes iconográficas –nótese el tocado con el lazo– con una de las ilustraciones de Almada para un texto de Gómez de la Serna, “La manicura de Lucrecia Borgia” (fig. 22), publicado en *La Esfera* unos meses antes del estreno de *La tragedia de Doña Ajada*. Además, encontramos cierto paralelismo en el propio texto cuando leemos que “Lucrecia pensaba ante los *espejos* viéndose *siluetada* en abrazos de luz...” (la cursiva es nuestra)<sup>313</sup>, espejo inexistente en la ilustración de Almada para *La Esfera*, pero presente sin embargo en el primer dibujo silueteado para *La Tragedia*.

A propósito, el espejo vuelve a ser fundamental para nuestro discurso, pues si bien el rostro de Doña Ajada aparece en negro, como es propio de la ilustración en siluetas y como ocurre en los otros dibujos de la serie, llama la atención que su reflejo en el espejo sea blanco.

Creemos que la clave de por qué Almada escoge este tipo de representación podría hallarse en un cuadro (fig. 23) que había pertenecido al Duque de Rivas y que Gómez de la Serna tenía en su cámara de trabajo<sup>314</sup>, su “torreón” de la calle Velázquez<sup>315</sup>. En dicho cuadro –escribe Ramón–, “una mujer de tamaño natural aparece hermosa y orgullosa por un lado y desollada y descarnada por el otro”<sup>316</sup>; “una mitad [es] bellísima y *alhajada* y la otra *esquemática*, reflejándose el todo *en un espejo de mano*” (la cursiva es nuestra)<sup>317</sup> en que “se mira con coquetería de verdad. [...] Las perlas la adornan [...] [y] sus encajes le dan la frivolidad femenina que es menester”<sup>318</sup>. Justamente, como en el cuadro de Ramón, Doña Ajada aparece en el primer dibujo sosteniendo un espejo con la mano izquierda, esquematizada (según la estética de la sombra o silueta) y alhajada (adjetivo que curiosamente contiene el nombre de la protagonista de *La tragedia*) con perlas y encajes.

Pero a su vez, este cuadro había inspirado a Gómez de la Serna su obra de teatro *Los medios seres*, estrenada el 7 de diciembre de 1929 (solo ocho días después

---

<sup>313</sup> Ramón Gómez de la Serna: “La manicura de Lucrecia Borgia”, *La Esfera*, XVI, 797, 13-4-1929, p. 42, reproducido también en: R. Gómez de la Serna, *Marginálias...*, p. 35.

<sup>314</sup> Cfr.: R. Gómez de la Serna: *La Sagrada Cripta...*, pp. 679-680. Concretamente en la página 680 se reproduce el cuadro al que nos referimos, así como también en: José Montero Alonso: “Ramón Gómez de la Serna, por primera vez, frente al teatro”, *Nuevo Mundo*, XXXVI, 1871, 29-11-1929, [p. 29].

<sup>315</sup> A lo largo de su vida, Ramón construyó cuatro torreones o despachos, el segundo de los cuales se situaba en la calle Velázquez, nº 6. Según Juan Manuel Bonet y Carlos Pérez, Ramón se instaló allí en 1922, donde permaneció hasta comienzos de los años treinta. Véase: Juan Manuel Bonet: *Ramón en su torreón*, [Madrid], Fundación Wellington, 2002, p. 36; Carlos Pérez: “Ramón, constructor”, en: *Un paseo por la vanguardia española. Instantánea de Ramón Gómez de la Serna* [catálogo on-line], Museo Histórico Provincial de Rosario, 17 de noviembre de 2004 - 20 de febrero de 2005, p. 20.

<sup>316</sup> R. Gómez de la Serna: *La Sagrada Cripta...*, p. 680.

<sup>317</sup> Ramón Gómez de la Serna: *Automoribundia*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1948, p. 507.

<sup>318</sup> R. Gómez de la Serna: *La Sagrada Cripta...*, p. 681.

de *La tragedia de Doña Ajada*) y cuyo escenógrafo había sido precisamente Almada<sup>319</sup>. “Quizás nació la plasticidad de mi idea –declaró el propio escritor– frente a esa dama del cuadro que tengo aquí, en mi despacho, y que está, en una mitad, muerta, y en la otra viva...”<sup>320</sup>. En efecto, a partir de la contemplación de esa figura, Ramón elaboró “sus reflexiones sobre el carácter incompleto de los seres humanos”<sup>321</sup> y las plasmó en esta obra teatral. Para ello, como explica en un dibujo suyo (fig. 24), los personajes debían ir caracterizados “mitad en negro y mitad en blanco”, puesto que “son medios seres, seres incompletos, a cuyo espíritu, a cuya personalidad les falta una parte para ser completos, una parte que existe en otro ser complementario”<sup>322</sup>.

Por tanto, tenemos un cuadro sobre los límites de la condición humana, representados por una mujer que muestra “el pavoroso contraste entre la vida y la muerte”<sup>323</sup>, y que inspira “una representación plástica teatral de la condición humana moderna [...] sugerida plásticamente mediante vestidos y maquillajes [...] mitad blancos y mitad negros”<sup>324</sup>.

Esa analogía del blanco y el negro con la vida y la muerte había sido puesta de manifiesto también por Gómez de la Serna en su novela –ya desde el título– *La viuda blanca y negra*<sup>325</sup>. Aunque parece ser que la novela es anterior al hallazgo del cuadro de “la muerta-viva”<sup>326</sup> por parte del escritor<sup>327</sup>, se ha dicho que el cuadro “es

---

<sup>319</sup> [s. a.]: “Gacetillas”, *Informaciones*, 30-11-1929, p. 6; E[nrique] Díez-Canedo: “Información teatral / Alkazar / ‘Los medios seres’, de Ramón Gómez de la Serna”, *El Sol*, 8-12-1929, p. 9; J[uan] G[onzález] O[lmedilla]: “En el teatro Alkazar / El discutido estreno de ‘Los medios seres’”, *Heraldo de Madrid*, 9-12-1929, p. 5; Luis Araujo-Acosta: “Veladas teatrales / Alkazar.- Estreno de la farsa fácil en un prólogo y tres actos, original de Ramón Gómez de la Serna, ‘Los medios seres’”, *La Época*, 9-12-1929.

<sup>320</sup> J. Montero Alonso: “Ramón Gómez...”, *Nuevo Mundo*, XXXVI, 1871, 29-11-1929, [p. 28]. Nótese que la fecha de la entrevista a Gómez de la Serna, realizada unos días antes del estreno de *Los medios seres*, coincide con la del estreno de *La tragedia de Doña Ajada*.

<sup>321</sup> Jesús Rubio Jiménez: “El teatro de vanguardia de Ramón Gómez de la Serna”, en: Ramón Gómez de la Serna, *Obras completas XIII. Novelismo V / Teatro. Novelas cortas y teatro de vanguardia (1927-1947)*, Barcelona, Círculo de lectores, Galaxia Gutenberg, 2002, p. 622.

<sup>322</sup> J. Montero Alonso: “Ramón Gómez...”, XXXVI, 1871, *Nuevo Mundo*, 29-11-1929, [p. 28]. El dibujo de Ramón aparece reproducido en ese mismo artículo, [p. 29]. Como se desprende de las palabras citadas, existe una relación evidente con *El Banquete* de Platón. De hecho, varios autores han señalado la filiación platónica del pensamiento ramoniano en esta obra. Véase al respecto: A. Muñoz-Alonso López: *Ramón y el teatro...*, p. 197; J. Rubio Jiménez: “El teatro de vanguardia...”, p. 628.

<sup>323</sup> R. Gómez de la Serna: *La Sagrada Cripta...*, p. 680.

<sup>324</sup> J. Rubio Jiménez: “El teatro de vanguardia...”, p. 623.

<sup>325</sup> En las diferentes fuentes que hemos consultado no hemos encontrado unanimidad a la hora de datar esta obra, que algunos fechan en 1917 ó 1918, mientras que otros –como Juan Manuel Bonet– la sitúan en 1921. Ver: Rodolfo Cardona: “Introducción”, en: Ramón Gómez de la Serna, *La viuda blanca y negra*, Madrid, Ediciones Cátedra, S. A., 1988, p. 42; Juan Manuel Bonet: “Breve cronología ramoniana”, *Un paseo por la vanguardia española. Instantánea de Ramón Gómez de la Serna* [catálogo on-line], Museo Histórico Provincial de Rosario, 17 de noviembre de 2004 - 20 de febrero de 2005, p. 52.

<sup>326</sup> Así denomina Ramón al cuadro en: R. Gómez de la Serna: *La Sagrada Cripta...*, p. 680.

un emblema de lo que esta novela representa”, pues “por el contraste en los tonos da la impresión de una mujer ‘blanca y negra’”<sup>328</sup>. Además, al igual que “el cuadro mismo representa un ‘medio ser’, una mujer cuya mitad está viva y hermosa y la otra es representación [...] de la muerte”<sup>329</sup>, el desenlace de la novela muestra que su protagonista “es un ‘medio ser’ que no llega a completarse ni con su marido [...] ni con su amante”<sup>330</sup>, lo cual se relaciona directamente con el tema principal de la obra teatral *Los medios seres*. Igualmente, vale la pena destacar la importancia que el espejo tiene en esa novela “bifurcada” y llena de “duplicaciones internas”, como se refiere Rodolfo Cardona a *La viuda blanca y negra*, en la que todo el capítulo IX, titulado “Los Espejos”, está dedicado a este dispositivo duplicador por excelencia<sup>331</sup>.

Asimismo, cabe añadir que Gómez de la Serna identifica literariamente el *negro* con la *sombra* al referirse a la mitad en negro de los personajes de *Los medios seres* como el “lado en sombra”<sup>332</sup> o la “mitad de sombra”<sup>333</sup>. Aún más, asocia la *sombra* y la *silueta* en algunos pasajes de *La viuda blanca y negra*, como cuando “Rodrigo quería precisar en las *sombras* aquellas *siluetas* que parecían engurruñadas sobre sí mismas” (la cursiva es nuestra)<sup>334</sup>; o cuando “al ir a encender la *luz* de la habitación en que estaban, él la [sic] paraba la mano [...] porque se verían desde la calle sus dos *siluetas*, desperezándose en la *sombra*” (la cursiva es nuestra)<sup>335</sup>. Como vemos, en esa última cita aparece también el elemento lumínico, que se contrapone a la sombra y crea el claroscuro, como Ramón deja entrever en boca del apuntador en *Los medios seres*, “pues Dios ve a los hombres en despiece cubista, acuchillada el alma de sombras y luces”<sup>336</sup>; o en las acotaciones iniciales del segundo acto al hablar de la decoración, “con retratos de los antepasados, mitad en oscuro y mitad en claro”<sup>337</sup>.

Una vez realizadas estas consideraciones, y si a ellas añadimos las palabras de Gómez de la Serna al referirse a Goya (modelo iconográfico del primer dibujo de Almada) como “dominador del contraste que es base de ese nuestro humorismo en que triunfa la contraposición de lo blanco y lo negro, de lo positivo y de lo negativo,

---

<sup>327</sup> Cuando en 1922 Ramón se instaló en su estudio de la calle Velázquez (ver nota 315), donde se encontraba el cuadro, ya había redactado y publicado *La viuda blanca y negra* (ver nota 325).

<sup>328</sup> R. Cardona: “Introducción”..., p. 43.

<sup>329</sup> *Ibíd.*

<sup>330</sup> *Ibíd.*, p. 44.

<sup>331</sup> Ver: *Ibíd.*, pp. 46-49.

<sup>332</sup> Ramón Gómez de la Serna: *Obras completas XIII. Novelismo V / Teatro. Novelas cortas y teatro de vanguardia (1927-1947)*, Barcelona, Círculo de lectores, Galaxia Gutemberg, 2002, p. 646.

<sup>333</sup> *Ibíd.*, p. 652.

<sup>334</sup> Ramón Gómez de la Serna: *La viuda blanca y negra*, Madrid, Ediciones Cátedra, S. A., 1988, p. 79.

<sup>335</sup> *Ibíd.*, p. 113.

<sup>336</sup> R. Gómez de la Serna: *Obras completas XIII*..., p. 646.

<sup>337</sup> *Ibíd.*, p. 670. Como ejemplo clave en la literatura de la época del empleo del claroscuro, derivado de la experimentación con la silueta, remitimos al apartado 3.2.4 de este capítulo, dedicado al tratamiento que, a propósito, lleva a cabo Valle-Inclán en sus autos para siluetas y en sus esperpentos.

de la muerte y de la vida”<sup>338</sup>, queda claro que Ramón y Almada compartían inquietudes estéticas comunes. No en vano, hemos visto que Ramón encargó al portugués la escenografía de *Los medios seres*, así que es más que probable que, aparte de las conversaciones que ambos mantuvieron sin duda sobre la obra teatral y sus antecedentes estéticos, Almada viera el cuadro de “la muerta-viva” en alguna de las visitas que seguramente realizó al estudio de Ramón en Velázquez<sup>339</sup>, dada la amistad que los unía.

Por tanto, más allá de las semejanzas señaladas entre el cuadro de Ramón (fig. 23) y los ornamentos y la pose de Doña Ajada en el primer dibujo para *La tragedia* (fig. 7), parece plausible afirmar que Almada aprovecharía la dualidad blanco-negro presente en *Los medios seres* y en *La viuda blanca y negra* (donde el espejo es fundamental), y su identificación con la vida y la muerte / la luz y la sombra, pero invirtiendo en el dibujo los términos respecto a la dama del cuadro, aunque manteniendo idéntico significado. Así, el reflejo en el espejo de la mitad esquelética y mortuoria —*oscura*— de la mujer del cuadro, cuando “toda su figura se desplaza en la muerte”<sup>340</sup>, se convertiría en el dibujo de Almada en el verdadero rostro y en la figura —*silueteados en negro, en sombra*— de Doña Ajada, acentuando su vejez (sus afilados y decrepitos dedos lo confirman) y mostrando su cercanía a la muerte. Todo ello contrapuesto al reflejo en el espejo —en blanco— de su rostro; el cual, si bien se halla más cercano a la mitad hermosa y llena de vida de la dama del cuadro, no deja de ser más que eso: un reflejo engañoso de la realidad. De esta forma, si la mujer del cuadro, “enterada de lo que ha de durar su belleza” —como dice Ramón— “pone orden en todas las cosas y nos señala la verdad”<sup>341</sup>, también lo hace Doña Ajada, pues ambas funcionan como representación iconográfica de la *vanitas*<sup>342</sup>.

No obstante, podemos realizar una lectura diferente, pues, teniendo en cuenta las correspondencias desde el platonismo entre la sombra y el reflejo especular<sup>343</sup>, Almada situaría a la “verdadera” Doña Ajada (cuya sombra se proyecta en los dibujos) al otro lado del espejo, de forma que la imagen silueteada en *negro* sería en realidad su *reflejo* o su *sombra*, dejándonos claro la conexión con el cuadro de Ramón y el carácter metateatral de lo representado, que no es más que un teatro de sombras.

---

<sup>338</sup> Ramón Gómez de la Serna: “El gran español Goya”, *Revista de Occidente*, tomo XVI, abril - mayo - junio, 1927, p. 202.

<sup>339</sup> Recordemos que el escritor tuvo allí su despacho hasta principios de los años treinta (ver nota 315) y *La tragedia de Doña Ajada* se estrenó en 1929.

<sup>340</sup> R. Gómez de la Serna: *La Sagrada Cripta...*, p. 681.

<sup>341</sup> *Ibíd.*, p. 680.

<sup>342</sup> Hemos encontrado una ilustración, al parecer procedente del Museo Carnavalet, semejante al cuadro de Ramón pero sin el espejo, lo que explicaría que en este caso no se trate de una *vanitas* sino de una alegoría del siglo XVII dedicada a la muerte, como reza su pie de foto. Véase: Juan Eduardo Cirlot: *Diccionario de símbolos*, Madrid, Ediciones Siruela, 1997, p. 318.

<sup>343</sup> Cfr.: V. I. Stoichita: *Breve historia...*, p. 28.

### 2.3.5. Otra interpretación gráfica: *Entierro de doña Ajada*

Antes de concluir el apartado dedicado a los seis dibujos creados por Almada Negreiros para *La tragedia de Doña Ajada*, debemos añadir que existe otra interpretación gráfica de la obra: un dibujo titulado *Entierro de Doña Ajada*, cuya autoría corresponde a Augusto Fernández<sup>344</sup>, colaborador de la revista *Ondas*, en la que aparece la ilustración a la que nos referimos (fig. 25)<sup>345</sup>.

Teniendo en cuenta la temática y los personajes que protagonizan esta nueva representación, creemos que se trata de la escena final del poema de Manuel Abril, reflejada por Almada en el sexto y último dibujo de la serie (fig. 12).

Por otra parte y al no contar con el texto de Abril, el nombre dado por Fernández a su ilustración nos revela que, al parecer, el ataúd presente tanto en su dibujo como en el sexto de Almada se refiere a la muerte de Doña Ajada y no a la del gato Micifuz, el único personaje cuya muerte Almada dibuja en su serie, concretamente en el quinto dibujo (fig. 11).

En líneas generales y en comparación con el de Almada, el dibujo de Augusto es menos esquemático y desarrolla más los detalles. Si bien Augusto mantiene elementos como los cipreses o los murciélagos (lo que nos lleva a pensar que seguramente se hablaría de ellos en el texto de Abril), elimina sin embargo los seres fantasmagóricos, que son sustituidos: a la izquierda, por un grupo de figuras encapuchadas; a la derecha, por un grupo de gatos, la mayoría con rasgos humanos y vestidos a la moda del siglo XVII, como Micifuz en el segundo dibujo de Almada (fig. 8)<sup>346</sup>. Ambos grupos tienden hacia el centro de la composición, donde unos gatos cargan a hombros un ataúd, también motivo central del dibujo de Almada.

Sin embargo, si en Almada la danza semicircular de las figuras fantasmagóricas del primer plano contrasta con la línea fugada de la carretera y los cipreses, en el de Augusto se acentúa ese punto de fuga, formando una composición piramidal que recuerda –por temática y estructura– los monumentos funerarios de Canova<sup>347</sup> y

---

<sup>344</sup> Véase: Julio Muñoz, Simon Brailowsky y José Luis Delgado: *Augusto Fernández Guardiola en y a su memoria*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005, pp. 25-26.

<sup>345</sup> [s. a.]: “Música moderna española...”, *Ondas*, VI, 285, 29-11-1930, p. 8. Además, Augusto también realizó una ilustración en la revista *Ondas*, 8-2-1936, para *Corrida de Feria* de Bacarisse. Y dado que son muy pocos los datos encontrados sobre él, vale la pena señalar que ilustró la novela póstuma de Andrés González Blanco titulada *Ponchín*, “*Rey de la casa*”, publicada el mismo año de la muerte de su autor (1924); y el libro infantil en viñetas *Pili, Polito y Lucero dan la vuelta al mundo entero* (1935), con texto de Carlos Caballero Jurado.

<sup>346</sup> Ver nota 277.

<sup>347</sup> La obsesión de Antonio Canova por la forma piramidal se muestra ya en el encargo papal de la *Tumba de Clemente XIV* (1783-1787, Roma, Iglesia de los Santos Apóstoles), donde recoge la tipología de tumbas codificada por Bernini en el siglo XVII al mantener la convencional composición piramidal, pero evolucionando desde el modelo de monumento funerario barroco hasta el neoclásico. Esta tipología piramidal se mantiene en la *Tumba de Clemente XIII* (1784-1792, Roma, San Pedro del Vaticano) y culmina en la escenográfica pirámide en relieve del *Monumento funerario de María Cristina de Austria* (1798-1805, Viena, Iglesia de los Agustinos). Cfr.: Delfín Rodríguez: *Del Neoclasicismo al Realismo: la construcción de la Modernidad*, Madrid, Historia 16, 1996



que converge en los cipreses del fondo, que nos remiten directamente a *Los Grandes Cipreses de la Villa d'Este* dibujados por Fragonard (fig. 26)<sup>348</sup>. Por tanto, encontramos aquí referencias de carácter culto que solían introducirse en este tipo de representaciones más sencillas, al igual que ocurre con la alusión por parte de Almada a *La danza* de Matisse en el movimiento de las figuras fantasmagóricas situadas en primer término.

## 2.4. La música

### 2.4.1. Una partitura reutilizada

Por lo que se refiere a la música de *La tragedia de Doña Ajada*, ésta fue compuesta por Bacarisse en siete movimientos cuyos títulos están relacionados con el desarrollo argumental del poema de Abril y los dibujos de Almada, como ya señalara Christiane Heine<sup>349</sup>. De esta manera, excepto la “Introducción”, los seis movimientos restantes se corresponden, grosso modo<sup>350</sup>, con los seis dibujos, como se observa a continuación:

#### Movimientos de la partitura

#### Dibujos

I. Introducción.	
II. El tocado ( <i>Minuetto</i> ).	Nº 1 (fig. 7).
III. Pasa el galán ( <i>Arietta</i> ).	Nº 2 (fig. 8).
IV. Mañana de bodas (Algarada).	Nº 3 (fig. 9).
V. La luna rota (Nocturno).	Nº 4 (fig. 10).
VI. El crimen de las furias (Fuga- <i>Scherzo</i> ).	Nº 5 (fig. 11).
VII. Alma en pena (Marcha fúnebre).	Nº 6 (fig. 12).

Estos siete movimientos conformaban la partitura de *La tragedia de Doña Ajada* que, junto al poema y los dibujos, fue estrenada el 29 de noviembre de 1929 como

---

(Conocer el Arte, 8), pp. 105-106; Valeriano Bozal: *Goya. Entre Neoclasicismo y Romanticismo*, Madrid, Historia 16, 1989 (Historia del Arte, 38), pp. 70, 135-136.

<sup>348</sup> Como resultado de sus dos viajes a Italia en la segunda mitad del siglo XVIII, Jean-Honoré Fragonard convirtió los cipreses de la famosa villa italiana en el sujeto principal de varios dibujos, conservados hoy: en el Museo de Bellas Artes de Besançon, La Albertina de Viena, el Gabinete de estampas de la Biblioteca de la Universidad de Varsovia, la colección Ian Woodner en Nueva York y el Museo de Rouen. Cfr.: Pierre Rosenberg: *Fragonard* [catálogo de exposición], Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 24 septembre 1987 - 4 janvier 1988; The Metropolitan Museum of Art, New York, 2 février - 8 mai 1988, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1987, pp. 106-108.

<sup>349</sup> Cfr.: Ch. Heine: *Catálogo de Obras...*, p. 52; Ch. Heine: *Salvador Bacarisse (1898-1963). Die Kriterien...*, p. 46.

<sup>350</sup> Como explicaremos en los dos apartados siguientes (2.4.2 y 2.4.3), pensamos que tal vez los dos últimos dibujos (el 5 y el 6) no coincidían exactamente con el inicio del VI y del VII movimiento de la partitura, sino que se proyectaban ya desde el final del V y del VI movimiento, respectivamente.

“Poema bufo siniestro para canto, recitación, linterna mágica y gran orquesta” (versión denominada por Heine op. 7a<sup>351</sup>), produciendo un escándalo mayúsculo y cuyas *particellas* autógrafas se conservan en el Archivo de la SGAE en Madrid. Posteriormente, Bacarisse transformó la obra en una Suite de Concierto para gran orquesta (versión denominada por Heine op. 7b<sup>352</sup>), prescindiendo de los elementos extramusicales y cuya partitura orquestal autógrafa puede consultarse en la Fundación Juan March en Madrid.

Sin embargo, como explicaremos a continuación, creemos que la partitura orquestal mencionada era en origen la misma partitura estrenada en noviembre de 1929 y que después sería reutilizada por Bacarisse de cara a la versión sinfónica, eliminando para ello algunos movimientos y cambiando el orden de los restantes, tal y como ha llegado hasta nosotros<sup>353</sup>.

Esto lo revela, en primer lugar, la anotación con tinta roja que aparece en la portada de la partitura y que se añadiría probablemente durante el proceso de transformación en Suite de Concierto: “En esta versión (sin canto, recitación ni linterna mágica) se suprimen los n[úmeros] ‘3’ (Pasa el galán - Arietta) ‘5’ (La luna rota - Nocturno) y la introducción del ‘4’ (Mañana de bodas - Algarada) que figuran en el material de orquesta, y se ejecutan los n[úmeros] ‘6’ y ‘7’ después del ‘2’ quedando el ‘4’ para final.”<sup>354</sup>. Siguiendo estas indicaciones, seguramente de puño y letra del compositor, la estructura musical original quedaba reducida a cinco movimientos que siguen el orden que se observa a continuación, coincidiendo con la partitura orquestal conservada:

I. Introducción.

II. El tocado (*Minuetto*).

VI. El crimen de las furias (Fuga-*Scherzo*).

VII. Alma en pena (Marcha fúnebre).

IV. Mañana de bodas (Algarada).

Además, es interesante resaltar que Bacarisse emplea tinta roja en otras tres anotaciones, a modo de recordatorio: al final del II movimiento, donde leemos que “Sigue ‘El Crimen de las furias’ (fuga scherzo)”; al final del VI, donde escribe que “Sigue ‘Alma en pena’ (marcha fúnebre)” y al final del VII, donde leemos que

---

<sup>351</sup> Cfr.: Ch. Heine: *Catálogo de Obras...*, p. 52.

<sup>352</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>353</sup> En este sentido, debemos autocorregir lo publicado en 2009, cuando creíamos, erróneamente, que la partitura orquestal correspondiente a la versión de *La tragedia de Doña Ajada* estrenada en noviembre de 1929 se había perdido, y que la conservada en la Fundación Juan March se correspondía únicamente con la Suite de Concierto estrenada con posterioridad. Ver: Fátima Bethencourt Pérez: “*La tragedia de doña Ajada*: un poema burlesco para linterna mágica en los albores del cine sonoro en España”, en: María Nagore, Leticia Sánchez de Andrés, Elena Torres (eds.), *Música y cultura en la Edad de Plata, 1915-1939*, Madrid, ICCMU, 2009, p. 597.

<sup>354</sup> Esta anotación ha sido reproducida con anterioridad en: Ch. Heine: *Catálogo de Obras...*, p. 55; M. Palacios: *La renovación musical...*, p. 436.

“Sigue ‘Mañana de bodas’ (algarada)”. En cada caso, la misma frase aparece dos veces, a lo largo y ancho del borde de la partitura.

Por otra parte, un segundo indicio que nos muestra que Bacarisse reutilizó la partitura estrenada en 1929 es el hecho de que aparezca fechada y firmada dos veces, con distinta tinta, pero coincidiendo en la fecha de su finalización. La primera vez, con tinta azul, al final del que era en origen el último movimiento de la partitura, “Alma en pena” (VII): “Madrid Abril-Junio 1929 / S. Bacarisse”. La segunda, con tinta negra, al final del que se convertiría, después de la reestructuración de cara a la versión sinfónica, en el último movimiento de la obra, “Mañana de bodas” (IV): “Madrid Junio 1929 / S. Bacarisse”.

Parece lógico pensar que Bacarisse firmara por primera vez al acabar la partitura en siete movimientos estrenada en noviembre de 1929, especificando que la había compuesto entre abril y junio de ese año. La otra firma la habría añadido con posterioridad al estreno de noviembre, con el fin de reestructurar la partitura como Suite de Concierto (que termina con el que había sido originalmente el IV movimiento), y en la que mantiene la fecha de junio de 1929 al ser entonces cuando realmente habría acabado de componer la música.

El uso de diferentes tintas está también relacionado con un tercer hecho que demuestra que Bacarisse empleó, adaptándola, la misma partitura: la numeración de ésta. En general, llama la atención que los números impares, escritos en el recto del papel, aparezcan en azul; mientras que los pares, en el verso, están escritos en negro. Nos inclinamos a pensar que cuando Bacarisse compuso la partitura inicial de *La tragedia de Doña Ajada* anotó solo la numeración impar, mientras que la numeración par podría corresponder a un estadio posterior, cuando el compositor reutilizó la partitura inicial y tuvo que ajustar de algún modo la numeración anterior, incluyendo los números pares en el verso para facilitar la nueva paginación, debido a los cambios en el orden de los movimientos.

Desde un punto de vista más específico en cuanto al uso de la numeración, vale la pena señalar primeramente que, al finalizar el II movimiento (“El tocado”) en la página 22, Bacarisse escribe en negro y en el verso del papel “22-82”; la página que le sigue es justamente la 83, que se corresponde con el inicio del VI movimiento (“El crimen de las furias”). Por tanto, esa anotación le sirve al compositor para salvar el salto de páginas que se produce entre el II y el VI movimiento de la partitura, al eliminarse en la Suite de Concierto los movimientos III y V (“Alma en pena” y “La luna rota”, respectivamente), y al colocarse el IV (“Mañana de bodas”) en último lugar, según se especifica en la portada. La coincidencia entre ese salto de páginas y los movimientos eliminados o cambiados de sitio ha sido ratificada cotejando los números de ensayo de la partitura orquestal con los de las *particellas* conservadas en el Archivo de la SGAE; las cuales, como dijimos, corresponden a la versión completa de *La tragedia de Doña Ajada*, es decir, la que consta de siete movimientos musicales, tal y como fue estrenada en 1929 junto al poema de Abril y los dibujos de Almada.

Enlazando con lo anterior, lo cierto es que las *particellas* resultan reveladoras en muchos sentidos, como ocurre con las anotaciones que aparecen a lápiz (y por ello presumiblemente posteriores a su escritura original), que se refieren en su mayoría a

los cambios estructurales mencionados en relación con la versión sinfónica. Así, al final del II movimiento, leemos en ocasiones: “al nº 6”, “al 6º”, “al 6”, “al VI”, “al 6 - p<sup>a</sup> 9 [de la *particella*]” o “pasa al 6 y 7”, en referencia al movimiento o movimientos (VI y VII), que en la versión sinfónica seguían al II.

Igualmente, después del VII movimiento o, lo que es lo mismo, al final de toda la *particella*, puede leerse en muchos casos: “al nº 4”, “al 4”, “al 4 p<sup>a</sup> 4 [de la *particella*]”, “al nº 4 página 3”, “al N° 4 de la obra, p<sup>a</sup> 4 - 20 [de ensayo]”, “al 20 del 4º”, “al IV nº 20” o “al 20 del N° 4”, para indicar que, en la nueva versión, la música concluía con el IV movimiento, el cual, además, no empezaba desde el principio sino en el compás 20 de ensayo (donde a veces se escribe la palabra “aquí”), tras haberse suprimido la “Introducción” (como se leía en la portada de la partitura orquestal), que puede aparecer tachada.

Aún más, es frecuente que, ya desde el inicio de la obra, antes de la “Introducción”, se señale en diversas *particellas*: “1 2 6 7 4”, “1-2-6-7-4”, “1-2-6-7- y 4”, “1 2, 6 7, 4” o “1, 2, 6, 7 y final nº 4”, como resumen de la reestructuración de la partitura en su versión sinfónica, tras haberse eliminado los movimientos III y V, dejando para el final el IV.

Y por último, no debe sorprendernos que encontremos en algunas casos, justo después de la “Introducción”: “al nº 7”, “al 7”, “+ 7”, “al nº 7 página 6 [de la *particella*]” o “nº 7 y 4 [con una señal de llamada que conduce al 20 de ensayo]”, haciendo seguramente referencia a la primera interpretación –parcial– de la Suite de Concierto el 5 de diciembre de 1930, en donde según la prensa se pasaba de la “Introducción” directamente a la “Marcha fúnebre”, es decir, al VII movimiento, continuando y finalizando con la Algarada, el IV<sup>355</sup>. Para escuchar la versión sinfónica completa habría que esperar al 7 de abril de 1931, como se verá en el apartado 2.4.5 de este capítulo.

Volviendo al tema de la numeración de la partitura orquestal, la hipótesis de su reutilización cobra fuerza al observar lo que ocurre en el IV movimiento, situado ahora en último lugar. Al inicio de éste, aparece en azul y en el recto del papel el número 35, que correspondería obviamente a la numeración inicial, cuando el IV movimiento se situaba entre el III y el V, dentro de aquel margen de páginas omitidas y señalado por Bacarisse como “22-82”. Además, como la última página del VII movimiento es la 132 y la primera del IV (que ahora va a continuación) es la 35 –como acabamos de ver–, el compositor, en vez de tachar la numeración original, añade en lo sucesivo un 1 (cuya grafía y tinta revelan que se trata de un añadido) delante de la numeración impar en el recto (137, 139, 141, etc.), con sus correspondientes números pares en el verso; prueba de ello es que a veces se olvida de añadir el 1 en los impares, manteniendo la numeración inicial, como ocurre en las páginas 53, 59, 63, 65, 67 y 69. Asimismo, teniendo en cuenta que ese IV movimiento comienza en la partitura orquestal en el compás 20 de ensayo, y que en la portada se especifica que se suprime su introducción (como se anota en lápiz en las *particellas*), todo indica que el compositor probablemente eliminara las dos páginas anteriores, 33 y 34, escribiendo en la 35 el título del movimiento, que en origen aparecería antes; de hecho, Bacarisse no deja libre el primer pentagrama,

---

<sup>355</sup> [s. a.]: “Música moderna española...”, *Ondas*, VI, 285, 29-11-1930, p. 22.

como sí que hace en los otros movimientos –salvo el I–, donde escribe el subtítulo de cada uno y la dinámica del mismo.

Por otra parte, y siguiendo con la numeración, no pasa desapercibido que, al finalizar el VI movimiento en la partitura orquestal, aparezca escrito en negro y en el verso: “106-7-8”, unificando así lo que debían ser originalmente tres páginas distintas y enlazando con la primera página del VII movimiento, que empieza en la 109. En este caso, se suprimen físicamente dos páginas en la partitura orquestal, pero se conserva la música que desde el principio iría en ellas, como hemos comprobado acudiendo a las *particellas*, en las que, además, se ha señalado a lápiz, justo al final del VI movimiento: “sigue al 7”, “Sigue 7”, “al siguiente” o “Sigue”. Pero, ¿por qué señalar a lápiz que al VI movimiento seguía el VII en la versión sinfónica, si esto no cambiaba con respecto a la estructura inicial de la partitura? ¿Y por qué reescribir las páginas 107 y 108 en la 106 si la música era la misma?

La respuesta creemos que se encuentra en las *particellas* y, más concretamente, en el “recitado” o “hablado” que en diversos momentos aparece señalado (y no a lápiz, sino formando parte de la escritura original)<sup>356</sup>, y que suponemos se referiría a los lugares en los que se recitaba el poema de Manuel Abril. Aunque no aparece el más mínimo vestigio de ese texto, sí que, observando las distintas *particellas*, podemos llegar a saber dónde, al parecer, ése debía recitarse: entre el I y el II movimiento; entre el II y el III; dentro del III, dentro del IV (en la introducción) y dentro del V; entre el V y el VI; y entre el VI y el VII. Se trataba, por tanto, de una estructura bastante regular, como nos muestra el sombreado en el siguiente esquema:



Curiosamente, ese “recitado” o “hablado” coincide, y no parece algo fortuito, con aquellos lugares en donde Bacarisse suprimió o reescribió alguna página en la partitura orquestal conservada, ya convertida en Suite de Concierto para gran orquesta. Así, eliminó –como hemos visto– todo el movimiento III, la introducción del IV y todo el V<sup>357</sup>. De esta manera, al eliminar el III y el V, no contamos tampoco con la transición entre el II y el III, ni entre el V y el VI, donde según las *particellas* también se recitaría el texto de Manuel Abril. Por lo que respecta a la

---

<sup>356</sup> Solo en un caso, en la *particella* del clarinete primero en el III movimiento (“Pasa el galán”), justo antes del compás 15 de ensayo, en vez de “recitado” o “hablado” encontramos la palabra “letra”.

<sup>357</sup> Cabría preguntarse si la eliminación de los movimientos III y V en la versión sinfónica perseguiría una mejor acogida de la obra por parte del público, pero parece poco probable: por un lado, la crítica no hace mención del III movimiento, “Pasa el galán” (*Arietta*); por otro, se deshace en elogios hacia el V, “La luna rota” (Nocturno), que fue el movimiento que más gustó junto con el IV, “Mañana de bodas” (Algarada), razón por la que este último pasaría a concluir la Suite de Concierto, a lo que habría que sumar su relación musical con la “Introducción” (que seguía interpretándose el primero), lo cual proporcionaría mayor unidad. Véase: A. Matilla: “La tragedia...”, *La Correspondencia Militar*, 30-11-1929, [p. 4]; J. Fornes: “La música y los músicos / La orquesta...”, *Heraldo de Madrid*, 30-11-1929, p. 5; [A.] S[alazar]: “Orquesta Lassalle...”, *El Sol*, 30-11-1929, p. 2; V. Espinós: “La tragedia...”, *La Época*, 2-12-1929; R. Villar: “Un poema bufo...”, *Ritmo. Revista musical ilustrada*, I, 4, 15-12-1929, p. 10.

transición entre el I y el II, y entre el VI y el VII, requiere de una explicación adicional.

Teniendo en cuenta que, justamente entre el VI y el VII, es donde el compositor parece eliminar físicamente las páginas 107 y 108, reescribiéndolas en la página 106, esto nos lleva a pensar que tal vez habría en esas páginas algo relacionado con el poema (el cual desaparecía, como se ha dicho, en la Suite de Concierto) y que a Bacarisse no le interesaba mantener.

En cuanto a la transición entre los movimientos I y II, también creemos, como en el caso anterior, que el compositor pudo querer eliminar algo que tendría que ver con el poema, ya que, aunque la música no varía con respecto a las *particellas*, en nuestra opinión Bacarisse reescribió toda la “Introducción”. Para empezar, la numeración es distinta al resto de la partitura, ya que los números 2, 3 y 4 (el 1, omitido, correspondería a la portada) están escritos en rojo y con un semicírculo. Aún más, no aparece la campana entre los instrumentos que forman parte de la partitura y, si bien en la Suite de Concierto no se utiliza ese instrumento, sabemos por las *particellas* que la campana sonaba en la introducción del IV movimiento, eliminado de la Suite. Igualmente, es extraño que el compositor escriba en la “Introducción” tan pocos compases por pentagrama y página en comparación con el resto de la partitura, sobre todo habiendo tan pocas notas en algunos de ellos. De hecho, da la sensación de que intenta “estirar” los compases para que la “Introducción” ocupe el mismo espacio –las páginas 2, 3 y 4– que la original (que sería mayor, tal vez porque contenía algún tipo de información a eliminar) y poder enlazar así con el II movimiento, que empezaba en la página 5.

Por último, y para completar la información escrita extraída de las *particellas*, hay que mencionar que, en el corno inglés, concretamente en el compás 41 de ensayo dentro del V movimiento, aparece la palabra “voz”. Como en ese lugar no hay “recitado” o “hablado” según el resto de *particellas*, podríamos asumir que esa “voz” haría referencia al “canto” mencionado en el subtítulo de la obra, aunque no hemos encontrado ninguna otra indicación al respecto, ni se ha conservado aparentemente *particella* alguna. En cualquier caso, sabemos por la prensa que dicho canto fue ejecutado por la soprano Pilar Duamirg, que aparece citada tanto en los anuncios del estreno de la obra<sup>358</sup> como en las críticas posteriores, coincidiendo –aquellas que valoran su intervención– en que fue acertada<sup>359</sup>.

---

<sup>358</sup> [s. a.]: “La orquesta del Palacio de la Música”, *La Voz*, 13-11-1929, p. 2; [s. a.]: “Informaciones Musicales / La Orquesta del Palacio de la Música”, *ABC*, 14-11-1929, p. 39; [s. a.]: “Informaciones Musicales / Orquesta del Palacio de la Música”, *ABC*, 26-11-1929, p. 45; [s. a.]: “Informaciones Musicales / La Orquesta del Palacio de la Música”, *ABC*, 29-11-1929, p. 35.

<sup>359</sup> J. Gómez: “Orquesta Lassalle...”, *El Liberal*, 30-11-1929, p. 3; A. Matilla: “La tragedia...”, *La Correspondencia Militar*, 30-11-1929, [p. 4]; C. Jaquotot: “Salvador Bacarisse estrena...”, *La Nación*, 30-11-1929, p. 5; M[ateo] H[ernández] Barroso: “Música y músicos / Orquesta del Palacio de la Música”, *La Libertad*, 1-12-1929; [s. a.]: Tiempo Nuevo / Salvador Bacarisse triunfa en el Palacio de la Música”, *Ondas*, V, 234, 7-12-1929, p. 7.

## 2.4.2. Olvidados desde 1929 y rescatados ochenta y seis años después

Como acabamos de ver, podemos decir que la partitura de *La tragedia de Doña Ajada* que fue estrenada en noviembre de 1929 con el poema y los dibujos, fue reutilizada y coincide en su mayoría (exceptuando las partes eliminadas y el cambio en el orden de los movimientos) con la partitura que fue transformada por Bacarisse en Suite de Concierto.

Teniendo esto en cuenta, y habiendo sido la Suite de Concierto objeto de análisis musical por parte de algunos estudios que nos han precedido<sup>360</sup>, nosotros, a continuación, completaremos dicho análisis incluyendo el de los movimientos III y V, más la introducción del IV; es decir, aquellas partes que, tras interpretarse en 1929, se eliminaron de la versión sinfónica y no aparecen en la partitura de la Suite, por lo que serán estudiadas a partir de las *particellas* halladas en el Archivo de la SGAE en Madrid.

Asimismo, y por lo que respecta al resto de los movimientos que sí contiene la Suite y que ya habían sido analizados<sup>361</sup>, llamaremos la atención en el apartado siguiente (2.4.3) de este capítulo sobre aquellos aspectos que estén relacionados con los otros elementos del espectáculo, apoyándonos además en las críticas tras el estreno de la obra.

### III.- Pasa el galán (*Arietta*)



Ejemplo 1: III.- Pasa el galán (*Arietta*). Inicio.

El movimiento comienza de forma introductoria con un solo de violín que ejecuta una cadencia por arpeggios (ejemplo 1) y que da paso, en el número 13 de ensayo, a un pequeño puente de carácter vacilante, con cromatismos y pequeñas imitaciones, hasta la aparición, en el 14 de ensayo, de una pequeña sección de diecisiete compases que podríamos denominar A y en la que aparece el tema del movimiento. De carácter fluctuante y repetitivo, de gran simplicidad, con un toque

<sup>360</sup> Véase, a propósito: M. Palacios: *La renovación musical...*, pp. 436-442; Ch. Heine: *Salvador Bacarisse (1898-1963). Die Kriterien...*, pp. 140 y ss.; Ch. Heine: "Salvador Bacarisse, su obra de 1926 a 1930: del impresionismo al neoclasicismo", *Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología*, XIV, 1 (1998), pp. 119-171.

<sup>361</sup> Es necesario tener cuenta que, al consultar la bibliografía mencionada en la nota anterior (a la que continuaremos haciendo referencia en el siguiente apartado), los movimientos denominados en dicha nota III, IV y V, siguiendo el orden de la Suite de Concierto, se corresponden en esta tesis, respectivamente, con los movimientos: VI. El crimen de las furias (*Fuga-Scherzo*); VII. Alma en pena (*Marcha fúnebre*) y IV. Mañana de bodas (*Algarada*), siguiendo el orden y la nomenclatura de la partitura estrenada con el poema y los dibujos en 1929.

burlón y en un ámbito sonoro restringido, ese tema, tras ser expuesto brevemente, no es elaborado, sino que la sección continúa con pequeñas imitaciones por tercetas entre las maderas y las cuerdas, para concluir con una sonoridad que recuerda la polifonía del Renacimiento (ejemplo 2).

Ejemplo 2: III.- Pasa el galán (*Arietta*). N° 14 de ensayo.

A continuación, un “recitado” (del cual solo nos queda –como en el resto de los casos– la indicación presente en las *particellas* al no conservarse el poema de Manuel Abril)<sup>362</sup> separa la sección A de la que da inicio en el compás 15 de ensayo: una nueva sección de dieciséis compases, derivada de la anterior y que por tanto llamaríamos A’, donde el tema aparece variado y contraído, y la cual incluye un pequeño diálogo pregunta-respuesta entre las maderas y las cuerdas. Seguidamente, un segundo “recitado” nos lleva de vuelta, en el 16 de ensayo, a la sección A, que es separada por un tercer “recitado” de un retorno a la cadencia que abría el movimiento, ahora en el 17 de ensayo.

Por último, dicha cadencia da paso, esta vez sin puente, a una sección conclusiva elaborada con material de A, la cual comprende los compases 18 y 19 de ensayo y que funciona como una gran coda con claro sabor modal (concretamente del modo menor natural), de sonoridad plena, triádica, menos divagante y mucho más cantáble que el propio tema del movimiento (ejemplo 3), el cual finaliza con un retardo de cuarta, recurso típico de la polifonía renacentista (ejemplo 4).

<sup>362</sup> A la hora de comentar la música y reflejarla en los fragmentos musicales que se incluyen, hemos optado por la palabra “recitado” en vez de “hablado” (la cual también aparece profusamente en las *particellas*) o “letra” (ver nota 356) por ser un poema el objeto de dicho “recitado”.



18 Andante

Flauta I *f pero dulcemente espressivo*

Flauta II *f pero dulcemente espressivo*

Oboe I y II *ff pero dulcemente espressivo*

Clarinete I y II en Si♭ *f pero dulcemente espressivo*

Violín I *f pero dulcemente espressivo*

Violín II *f pero dulcemente espressivo*

Viola *f pero dulcemente espressivo*

Violonchelo *f pero dulcemente espressivo*

Ejemplo 3: III.- Pasa el galán (*Arietta*). N° 18 de ensayo.

rit.

Flauta I *ff*

Clarinetes I y II en Si♭ *ff*

Violín I *ff*

Violín II *ff*

Viola *ff*

Violonchelo *ff*

Ejemplo 4: III.- Pasa el galán (*Arietta*). Fin del movimiento.

En general, podemos decir que, a pesar de la homogeneidad del material motivico empleado, la sonoridad resultante es la de distintas secciones yuxtapuestas (rasgo típico de la estructura formal de Bacarisse y, en general, del Grupo de los Ocho<sup>363</sup>) y separadas, bien por las cadencias del violín (con o sin puente), bien por los recitados, que desempeñan una importante función estructural.

<sup>363</sup> Véase: M. Palacios: *La renovación musical...*, pp. 277, 432 y 441.

Por otra parte, es interesante señalar que el carácter vacilante del tema de este III movimiento de la partitura, “Pasa el galán”, encaja muy bien con el dibujo de Almada con el que se corresponde, el segundo (figura 8), ya que la música parece acompañar el divagar del galán –el gato Micifuz– mientras está rondando a Doña Ajada, que se asoma al balcón en el ángulo superior derecho de la imagen. No en vano, se advierte cierto aire galante en el tema musical, como una evocación distanciada –y con un toque burlesco– del siglo XVIII, lo cual enlaza a su vez con el minueto del movimiento anterior (el II, que comentamos en el apartado 2.3.4.1 por su relación con el primer dibujo de Almada) y, por ende, con la presencia del neoclasicismo musical en la partitura, pero haciéndola extensible además, en este III movimiento (más allá del consabido siglo XVIII) al retorno a otros tiempos del pasado musical como es el Renacimiento.

#### IV.- Mañana de bodas (Algarada): Introducción

Ejemplo 5: IV.- Mañana de bodas (Algarada): Inicio de la introducción.

Este movimiento, “el más jovial, alegre, y desenfadado de la obra”<sup>364</sup>, en correspondencia con su título y subtítulo –Mañana de bodas (Algarada)– y con la animada escena creada por Almada en su tercer dibujo (fig. 9), comenzaba con una introducción de doce compases en la partitura estrenada en 1929, si bien fueron eliminados de la Suite de Concierto posterior. En dicha introducción, en *Maestoso*, las cuatro trompetas de la plantilla orquestal aparecen agrupadas de dos en dos y se imitan, en un diseño por arpeggios, a la manera de canon (III y IV en Re b Mayor, I y II en Fa Mayor), dando lugar a la bitonalidad y generando una polirritmia que a su vez se superpone al ostinato de la campana, todo ello con acompañamiento de pandereta (ejemplo 5)<sup>365</sup>.

<sup>364</sup> *Ibíd.*, p. 441.

<sup>365</sup> A pesar de que la pandereta quedaba originalmente en silencio en estos doce compases de introducción según la *particella* correspondiente, hemos optado por introducir, en el fragmento musical que incluimos como ejemplo, el añadido a lápiz que aparece superpuesto a la escritura original, dado el carácter popular y rítmico de este movimiento y la importancia dada en él a los

La supresión de los doce compases iniciales en la partitura de la Suite podría deberse, no solo al hecho de que incluyera un “recitado” (en el compás nueve, con acompañamiento de campanas y pandereta)<sup>366</sup>, sino sobre todo a que dichos compases no aportaban nada nuevo dentro del mismo movimiento. De hecho, “Mañana de bodas” continuaba en el compás 20 de ensayo (donde da comienzo el movimiento en la partitura conservada y reutilizada como Suite) en *Maestoso*, con un diálogo similar entre dos de las cuatro trompetas –esta vez en 8ª alta–, por lo que la introducción original de doce compases resultaba redundante, más aún cuando (como señala María Palacios en su análisis de la Suite) toda la primera sección del movimiento constituye en sí misma una gran introducción, “a modo de llamada de atención para la entrada del tema principal y del movimiento propiamente dicho en el 27 de ensayo”<sup>367</sup>.

Este diálogo entre las trompetas, presente –como estamos viendo– desde los primeros compases del IV movimiento, remite directamente a la “Introducción” de la partitura, también en *Maestoso*, y donde dos trompetas, con un diseño melódico similar, dialogan en canon sobre un tambor, lo cual es repetido después por trompas y timbales, como también explica Palacios en su análisis de la Suite (al que nos referiremos en el siguiente apartado), para añadir que “este diálogo canónico, contrapuntístico, será una constante a lo largo de toda la obra”<sup>368</sup>.

#### V.- La luna rota (Nocturno)

Pese a lo que podríamos pensar a priori por tratarse de un nocturno, no es un movimiento eminentemente lírico en el que predomine la cuerda, sino eminentemente tímbrico, puesto que se recrea en el sonido desde el inicio. Así, en los diecisiete primeros compases, que constituyen una primera sección que denominamos A, Bacarisse presenta un tema muy tímbrico y en modalidad frigia, bastante simple y sin una direccionalidad clara, en forma de contrapunto a dos voces entre el fagot primero y la trompa segunda con tritono inicial, lo cual se superpone a un bloque sonoro en las cuerdas, dando como resultado un efecto de bloques de textura; todo ello acompañado por la intervención del arpa, que puntúa las diferentes frases (ejemplo 6). La sección concluye, después de apenas haber desarrollado el tema, con un leve floreo en la tónica principal (Si).

---

instrumentos de percusión. De hecho, la pandereta sí que aparece en la escritura original de la *particella* más adelante, en el compás 27 de ensayo.

<sup>366</sup> Según se especifica en la *particella* de la flauta primera, se trataría aquí de un “recitado largo”.

<sup>367</sup> M. Palacios: *La renovación musical...*, p. 441.

<sup>368</sup> Ver: *Ibíd.*, p. 437.

## V. LA LUNA ROTA (NOCTURNO)

The musical score is for the piece 'V. LA LUNA ROTA (NOCTURNO)'. It begins with a 'Lento' tempo marking. The instruments listed are Fagot I, Trompa II en Fa, Arpa, Violin I, Violin II, Viola, Violonchelo, and Contrabajo. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score shows the first few measures of the piece, with various musical notations including slurs, ties, and triplets. Dynamics include 'molto espress.', 'p', and 'pp con sord.'.

Ejemplo 6: V.- La luna rota (Nocturno). Inicio.

A continuación, comienza una nueva sección de siete compases, que comprende el 41 y el 42 de ensayo, y que contrasta con la anterior, por lo que la denominamos B, ya que su sonoridad es diatónica a diferencia del cromatismo de A. En ella, las maderas están agrupadas por familias a distancia de cuarta (los dos oboes, los tres clarinetes y los tres fagots), generando un efecto de *organum* paralelo medieval. Asimismo, vale la pena llamar la atención, en esta sección: por un lado, en el primer compás (41 de ensayo) sobre la palabra “voz”, extraída de la *particella* del corno inglés y que (como se ha dicho al final del apartado anterior) haría referencia al canto mencionado en el subtítulo de la obra<sup>369</sup>; por otro, sobre el tritono melódico del oboe primero en el compás veinticuatro, que cierra esta segunda sección (ejemplo 7).

Seguidamente, Bacarisse introduce una nueva sección de catorce compases que podemos considerar A' por su estrecha relación con A, donde A' ha sido tímbricamente enriquecida, destacando la introducción de las dos flautas en agudo, que repiten, al igual que las dos trompas, el tritono del inicio del movimiento.

<sup>369</sup> La primera nota del clarinete primero en la sección B (compás 41 de ensayo) se corresponde, en realidad, con un añadido a lápiz en la *particella*, pero nos ha parecido acertado reproducirla en el ejemplo musical por la posibilidad de que sirviera de apoyo al canto, ya que coincide con el lugar donde encontramos la indicación “voz” en el corno inglés.

41 42

Oboe I

Oboe II

Corno inglés [Voz]

Clarinete I en La

Clarinete II en La

Clarinete III en La

Fagot I

Fagot II

Fagot III

*p* *p* *p* *p* *p* *p* *p* *p* *p*

Ejemplo 7: V.- La luna rota (Nocturno). N° 41- 42 de ensayo.

Finalmente, en el 44 de ensayo se produce un corte brusco que da entrada a la última sección, la C, en la cual, mediante la sonoridad burlesca de los vientos en *fortissimo* (mientras la cuerda permanece en silencio), se prepara la aparición de un “recitado” justo antes del 45 de ensayo, “recitado” que reaparecerá una vez que haya concluido el V movimiento (enlazando con el VI), cerrado por un retorno de la cuerda en *pianissimo* (ejemplo 8).

44 45

Fl. I

Ob. I

Cl. I

Fag. I

Fag. II

Trmp. I

Trmp. II

Tpta. Do I

Tpta. Do II

Timb.

Bmb.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*Menos Lento* *Recitado* *pp* *p* *f* *pp* *ppp* *ppp* *pp*

*con sord.* *con sord.* *(Cambia Do en Si)*

Ejemplo 8: V.- La luna rota (Nocturno). N° 44-45 de ensayo. Fin del movimiento.

Al buscar posibles conexiones con los dibujos de Almada, nos parece plausible proponer que, si bien este nocturno titulado “La luna rota” se corresponde con el cuarto dibujo, en el que los protagonistas saltan de noche por los tejados (figura 10), ese corte musical brusco en el 44 de ensayo que conduce hasta un “recitado”, podría anunciar tal vez el final de la luna de miel de la pareja con la muerte del gato<sup>370</sup>, que se comentaría precisamente a través de la recitación del poema de Abril (recordemos la aparición de otro recitado inmediatamente después y que bien podría hacer avanzar la acción de la historia), proyectándose por tanto, ya hacia el final del nocturno, el quinto dibujo de Almada con la muerte de Micifuz (figura 11).

Si ese “recitado” final enlazaba el V movimiento de la partitura con el VI, adelantándose quizás incluso —como acabamos de decir— la proyección del penúltimo dibujo de Almada, también la música de Bacarisse en este nocturno (V), de carácter tenebroso frente al alegre y festivo “Mañana de bodas” anterior (IV), preparaba al auditorio, en cierto sentido, para el siguiente movimiento musical, “El crimen de las furias” (VI), al que nos referiremos en el siguiente apartado.

### 2.4.3. “Estampas musicales” para versos y linterna mágica

El propio Salvador Bacarisse, en una entrevista en Radio France concedida al final de su vida, afirmó, refiriéndose a la partitura de *La tragedia de Doña Ajada*, que se trataba de “una serie de estampas musicales que comentaban unos poemas de Manuel Abril y unas proyecciones de Linterna Mágica de Almada Negreiros”<sup>371</sup>, algo que, de alguna manera, ya hemos visto en el apartado anterior al analizar los movimientos eliminados de la Suite, pero en lo que ahora profundizaremos.

En primer lugar, hay que decir que, al igual que sucedía con los otros elementos del espectáculo y como corrobora la crítica, Bacarisse también llevó “lo grotesco al pentagrama” y “el humorismo a lo musical”<sup>372</sup> con el fin de ilustrar el “poema bufo” de Manuel Abril. Para ello, el compositor siguió el modelo del neoclasicismo stravinskiano, pues había sido Stravinsky quien (según Adolfo Salazar) había “llevado al límite extremo el aspecto burlesco, mecanizante, deshumanizado de la música”<sup>373</sup>, convirtiendo ciertos procedimientos paródicos en cimientos de sus obras neoclásicas<sup>374</sup>. Algunos de esos procedimientos son reconocibles a partir de 1928 dentro del segundo período estilístico (1926-1939) de Bacarisse, quien se sirve

---

<sup>370</sup> Ver nota 278.

<sup>371</sup> E. Casares Rodicio: “Entrevista con Bacarisse...”, p. 95. A propósito, no era la primera vez que Bacarisse componía partiendo de fuentes extramusicales, pues sus primeras composiciones se habían basado en patrones literarios: *Dos Nocturnos* para tenor y gran orquesta (1919), sobre un poema de Víctor Espinós; *La nave de Ulises* para gran orquesta y coro femenino (1922), a partir de un argumento de la mitología griega y *Heraldos* para piano (1922), inspirado en unos fragmentos del poema homónimo de Rubén Darío. Cfr.: Ch. Heine: “El magisterio de Conrado del Campo...”, p. 128.

<sup>372</sup> Á. M. C[astell]: “Los conciertos...”, *ABC*, 30-11-1929, p. 42.

<sup>373</sup> [A.] S[alazar]: “Orquesta Lassalle...”, *El Sol*, 30-11-1929.

<sup>374</sup> Cfr.: Ch. Heine: “Salvador Bacarisse, su obra...”, p. 164.

de diferentes técnicas de deformación del material musical típicas del neoclasicismo<sup>375</sup>.

Dentro de ese “tornar la vista a modelos pretéritos”<sup>376</sup> –en palabras de Mantecón– característico de la estética neoclásica (y que hemos señalado en el apartado precedente a propósito del III movimiento, “Pasa el galán”), Bacarisse recurrió sobre todo, para parodiarlas, a formas de tradición barroca y clásica; las cuales, combinadas con técnicas deformantes, adquirirían un toque burlesco<sup>377</sup> que, en el caso de *La tragedia de Doña Ajada*, se adecuaba perfectamente a los versos de Manuel Abril. Sirvan como ejemplo los movimientos titulados “El tocado” (el II, al que ya nos referimos en el apartado 2.3.4.1) y “El crimen de las furias” (VI), en los que Bacarisse parodia, respectivamente, un minueto clásico y una fuga barroca<sup>378</sup>; fuga que Mantecón califica de “politonal y poco académica”<sup>379</sup> y que el propio Bacarisse denomina “Fuga-Scherzo”.

Como ha señalado Christiane Heine, citando textualmente la célebre conferencia de Pittaluga en la Residencia de Estudiantes (considerada el manifiesto de los Ocho<sup>380</sup>), “aunque el término parodia no ha sido explícitamente mencionado ni por Bacarisse ni por otros miembros del Grupo de los Ocho de Madrid, indica su propósito de hacer música ‘por gusto, por recreo, por diversión, por deporte’”<sup>381</sup>. Y precisamente este carácter lúdico e intrascendente es una de las características de la Música Nueva (compuesta por los integrantes del mencionado grupo y considerada música de vanguardia), que Bacarisse había defendido expresamente, como vimos en el apartado 1.3.

En este sentido también se pronunciaron, tras el estreno de *La tragedia de Doña Ajada* en 1929, tanto Juan José Mantecón, para quien la música “salta brillante y graciosa en la orquesta, haciendo burletas y escorzos, desliéndose en un buen humor”<sup>382</sup>, como Rogelio Villar, cuyas palabras resultan reveladoras:

Para juzgar la última partitura del joven compositor Bacarisse [...] hay que situarse en el punto de vista que su autor ha elegido al poner en música un asunto burlesco de un humorismo, a ratos, fino y sentimental, otros, bufo y grotesco, aspectos del arte muy en boga y de la preferencia estética de muchos jóvenes del día, ya que lejos de considerar el

---

<sup>375</sup> El neoclasicismo en Bacarisse, que domina su segundo período estilístico, ha sido estudiado en profundidad por Christiane Heine. Véase al respecto, de esta autora: *Salvador Bacarisse (1898-1963). Die Kriterien...*, pp. 140 y ss.; “Salvador Bacarisse, su obra...”, pp. 119-171; “Salvador Bacarisse (1898-1963) en el centenario...”, pp. 59-67; “Bacarisse Chinoria...”, pp. 13-20.

<sup>376</sup> J. del B[rezo] (J. J. Mantecón): “Un poema burlesco...”, *La Voz*, 30-11-1929, p. 2.

<sup>377</sup> Cfr.: Ch. Heine: “Bacarisse Chinoria...”, p. 16.

<sup>378</sup> Véase: M. Palacios: *La renovación musical...*, pp. 437-440; Ch. Heine: “Salvador Bacarisse, su obra...”, p. 161; Ch. Heine: “Bacarisse Chinoria...”, pp. 15-16.

<sup>379</sup> J. del B[rezo] (J. J. Mantecón): “Un poema burlesco...”, *La Voz*, 30-11-1929, p. 2.

<sup>380</sup> [s. a.]: “Conferencia de Gustavo Pittaluga en la Residencia / Música moderna y jóvenes músicos españoles”, *La Gaceta Literaria*, IV, 96, 15-12-1930, pp. 13-14.

<sup>381</sup> Ch. Heine: “Salvador Bacarisse, su obra...”, p. 165.

<sup>382</sup> J. del B[rezo] (J. J. Mantecón): “Un poema burlesco...”, *La Voz*, 30-11-1929, p. 2.

arte contemporáneo con la seriedad, hondura y nobleza que corresponde a un arte tan espiritual y tan humano como el arte musical, lo suelen considerar como un juego, un tanto irónico y sin ninguna trascendencia, deshumanizado<sup>383</sup>.

Esta propensión a la ironía mencionada por Villar, que ya se expresaba en títulos como *Tres marchas burlescas* (1928) de Bacarisse<sup>384</sup>, culminaría precisamente en *La tragedia de Doña Ajada* (1929), la cual –según Alfredo Matilla– “respiraba humorismo desde su título”<sup>385</sup>, y donde, de hecho, junto al carácter paródico señalado, muchos motivos temáticos de la obra, aparte de su simplicidad e intrascendencia, están impregnados de cierto sentido del humor, como afirma María Palacios<sup>386</sup> y constata la crítica. Así, Ángel María Castell escribía que la partitura “tiene momentos, el del ‘scherzo’ y el de la marcha fúnebre, en los que se deslizan frases de humorismo de evidente traza musical”<sup>387</sup>, lo que coincide con el análisis musical realizado por Palacios, quien señala, refiriéndose al movimiento “El crimen de las furias” (Fuga-*Scherzo*), que “el tema principal de la fuga es planteado al inicio por los contrabajos de forma algo humorística, al combinar los *pizzicati* con el arco, dentro de un lenguaje prácticamente atonal”<sup>388</sup>.

Por otro lado, y en relación con la linterna mágica, hemos de decir, en primer lugar, que la partitura otorgaba una nueva dimensión al uso de este aparato óptico. Si con anterioridad la linterna llevaba un acompañamiento musical rudimentario, utilitario y funcional, propio de un espectáculo popular pensado para convocar al mayor número de personas, en este caso, como reza el subtítulo (“Poema bufo siniestro para canto, recitación, linterna mágica y gran orquesta”), se utilizaba una amplia plantilla orquestal<sup>389</sup>, respondiendo así a “la temprana inclinación de Bacarisse a obras orquestales de gran envergadura”<sup>390</sup>. No en vano, años más tarde, Enrique Casal Chapí se referiría a esta característica de la música de Bacarisse, apoyando “su decisión para afrontar la gran composición”<sup>391</sup>, y escribiendo lo siguiente: “Si para definir la música que Bacarisse ha escrito hasta hoy tuviera yo

---

<sup>383</sup> R. Villar: “Un poema bufo...”, *Ritmo. Revista musical ilustrada*, I, 4, 15-12-1929, p. 10.

<sup>384</sup> Cfr.: Ch. Heine: “Salvador Bacarisse, su obra...”, p. 165. Ver también la nota 167 de este capítulo.

<sup>385</sup> A. Matilla: “La tragedia...”, *La Correspondencia Militar*, 30-11-1929, [p. 4].

<sup>386</sup> Cfr.: M. Palacios: *La renovación musical...*, p. 437.

<sup>387</sup> Á. M. C[astell]: “Los conciertos...”, *ABC*, 30-11-1929, p. 42.

<sup>388</sup> M. Palacios: *La renovación musical...*, p. 439. Véase también: Ch. Heine: “Salvador Bacarisse, su obra...”, p. 158.

<sup>389</sup> Concretamente, según indican las *particellas*, el compositor dispuso que en la primera versión de *La tragedia de Doña Ajada*, con versos y dibujos, se utilizara: flautín o flauta tercera, 2 flautas, 2 oboes, 1 corno inglés, 2 clarinetes, clarinete tercero o bajo, 2 fagots, tercer fagot o contrafagot, 4 trompas, 4 trompetas, 3 trombones, 1 tuba, timbales, percusión (triángulo, tambor, pandereta, bombo, platillo, campana), arpa y cuerdas.

<sup>390</sup> Ch. Heine: “Salvador Bacarisse (1898-1963) en el centenario...”, p. 58.

<sup>391</sup> E. Casal Chapí: “Salvador Bacarisse”, *Música*, 2, 1938, p. 40.



que elegir un adjetivo, elegiría, seguramente, grande. Todo contribuye en ella a darme esta impresión”<sup>392</sup>.

De igual manera, no pasa inadvertido el hecho de que, en la “Introducción”, la trompeta plantee el tema sobre un redoble de tambor<sup>393</sup>, es decir, una llamada de atención que –vale la pena señalarlo– coincide con la manera en que antaño se anunciaba la llegada de la linterna mágica para atraer al público callejero (mediante un cornetín o un tamboril)<sup>394</sup>, lo cual está relacionado con el pregón, un elemento fundamental en *El Retablo de Maese Pedro* de Manuel de Falla (estrenado en 1923), donde el tambor y la trompeta aparecen asociados al personaje del Trujamán<sup>395</sup>.

De hecho, la alusión a la obra de Falla quedaba clara tras el estreno de *La tragedia de Doña Ajada* en la crítica de Víctor Espinós, quien se refería a “la intervención del ‘trujamán’ señor del Pozo en este retablillo de pseudovanguardia”<sup>396</sup>, comparando así a Carlos del Pozo, en su papel de recitador del texto de Abril, con el personaje del Trujamán en *El Retablo*, cuya línea vocal en forma de recitado es una estilización del pregón callejero.

Igualmente, encontramos otra alusión a *El Retablo* falliano (donde las marionetas tienen gran protagonismo) en un artículo posterior de César M. Arconada para *La Gaceta Literaria*, en el que, refiriéndose a *La tragedia de Doña Ajada*, habla de “una música llena de gracia, de dinamismo y de plasticidad, que recogería perfectamente un teatro de marionetas, con su figuración humana y su esencia, no disimulada, de muñecos de madera y de trapo”<sup>397</sup>; lo cual enlaza con el teatro de sombras, cuya técnica es similar a la del teatro de marionetas<sup>398</sup>, y que tan presente está en los dibujos de Almada para el espectáculo.

Asimismo, creemos digno de mención que en el subtítulo de la obra se puntualice que se trata de un poema “bufo siniestro”, dos elementos antagónicos que paradójicamente aparecen unidos. Como afirma Palacios, la paradoja y las contradicciones son fundamentales en la Música Nueva, que es capaz de unir esos contrarios gracias a la perspectiva humorística e irónica presente –como se ha visto– en dicha estética musical<sup>399</sup>, concordando así con las características del texto y los dibujos.

---

<sup>392</sup> *Ibíd.*, p. 39.

<sup>393</sup> Cfr.: M. Palacios: *La renovación musical...*, p. 437.

<sup>394</sup> Cfr.: M. Armell Femenía y A. Ezquerro Esteban: “Música e imágenes...”, p. 299.

<sup>395</sup> Es interesante recordar que, como hemos visto en el análisis realizado en el apartado anterior, la “Introducción” de *La tragedia de Doña Ajada* está directamente relacionada con los doce primeros compases del IV movimiento, “Mañana de bodas”, que se eliminaron de la Suite de Concierto, y en los que cuatro trompetas se imitan a la manera de canon acompañadas por pandereta y campana, incluyendo además un recitado en el noveno compás.

<sup>396</sup> V. Espinós: “La tragedia...”, *La Época*, 2-12-1929.

<sup>397</sup> C. M. [Muñoz] Arconada: “La música...”, *La Gaceta Literaria*, V, 97, 1-1-1931, p. 8.

<sup>398</sup> Ver nota 249.

<sup>399</sup> Cfr.: M. Palacios: *La renovación musical...*, p. 417.

Pero además, lo “siniestro” no solo se refiere al tenebroso nocturno “La luna rota” (el V movimiento, analizado en el apartado precedente), o a la fuga-*scherzo* “El crimen de las furias” (VI), en el que –como explica Palacios– la instrumentación empleada y el lenguaje atonal representan un mundo oscuro y de cierto miedo<sup>400</sup>. El adjetivo “siniestro” también recuerda la vinculación de la linterna mágica con otro antecedente del cinematógrafo como es la fantasmagoría: espectáculo de ilusión óptica utilizado como entretenimiento popular desde finales del siglo XVIII y durante el XIX, en el que se proyectaban apariciones espectrales gracias a una linterna móvil desplazada sobre raíles, en un ambiente de oscuridad y tinieblas, y con un acompañamiento sonoro a modo de efectos especiales entre los que destacaba el uso de la armónica de cristal<sup>401</sup>.

Y a propósito de “El crimen de las furias” y los dibujos proyectados con la linterna mágica, si bien este movimiento (el VI en la versión original de *La tragedia de Doña Ajada*) se corresponde con el dibujo número cinco<sup>402</sup>, nos gustaría proponer la posibilidad de que el siguiente y último dibujo, el sexto (fig. 12), se proyectara, no al inicio del último movimiento (el VII, titulado “Alma en pena”), sino desde la penúltima sección de “El crimen de las furias” (VI), es decir, el *Prestissimo* que comienza en el compás 54 de ensayo. Esta penúltima sección, donde –como indica Palacios– aparece “el lenguaje más atrevido de toda la obra”<sup>403</sup>, con abundantes disonancias, cambios de compás y polirritmias de influencia stravinskiana, es la conocida como “Danza de las brujas” según las transcripciones para piano, y para violín y piano, lo cual coincide, en ese sexto dibujo, con la danza en círculo y en semicírculo que realizan, respectivamente, un grupo de personajes femeninos (probablemente las brujas del título) y unos seres fantasmagóricos en primer plano.

Para ilustrar lo dicho, reproducimos a continuación un fragmento de la crítica de Ángel M<sup>a</sup> Castell, cuyas palabras guardan relación con las características musicales de la penúltima sección del VI movimiento –la “Danza de las brujas”–, como a la vez que con la iconografía del dibujo número seis de Almada (fig. 12):

[...] el estrépito de disonancias instrumentales, con sordinas unas, con cortejo de sonidos de persecución otras, dan al traste con toda esperanza de armonía en la orquestación y de toda reserva de paciencia en el auditorio, que no puede apreciar musicalidad alguna en la gritería callejera de los chiquillos, ni en el ladrar de los perros, ni en el maullar de los gatos, ni en las calderas y sartenes arrastradas por las brujas y después de cubrirse el cielo de orín..., según frase repetida por el recitador y protestada por los oyentes<sup>404</sup>.

---

<sup>400</sup> *Ibid.*, p. 439.

<sup>401</sup> Para más información sobre las fantasmagorías, véase: M. Armell Femenía y A. Ezquerro Esteban: “Música e imágenes...”, pp. 326-339.

<sup>402</sup> Se entabla así una relación entre el juego con varios puntos de fuga (fig. 11) y el uso de la fuga como forma musical en la partitura, como se dijo en el apartado 2.3.3 de este capítulo.

<sup>403</sup> M. Palacios: *La renovación musical...*, p. 440.

<sup>404</sup> Á. M. C[astell]: “Los conciertos...”, *ABC*, 30-11-1929, p. 42.

Ese sexto dibujo se mantendría proyectado durante el VII y último movimiento de la partitura, titulado “Alma en pena”: “una marcha fúnebre, en lento, con una dinámica genérica en piano, y un carácter mucho más recogido e intimista”<sup>405</sup>. Este movimiento incluye en la sección intermedia, a partir del 68 de ensayo, un ostinato rítmico realizado por un tambor, con solos de trompeta y oboe, recordando las marchas de las procesiones de Semana Santa<sup>406</sup>, y en perfecta correspondencia con la procesión de seres cadavéricos que acompaña al féretro en el centro del mismo dibujo: ese “fondo imitativo y popular de plañideras”<sup>407</sup>, como poéticamente lo denominara Arconada.

#### 2.4.4. El escándalo del estreno: el arte “antiartístico” de Bacarisse

Aunque el estreno de *La tragedia de Doña Ajada* estaba previsto para el viernes 15 de noviembre de 1929, dentro del segundo concierto de abono de la Orquesta del Palacio de la Música<sup>408</sup>, hubo de posponerse al enfermarse Margarita Robles, la encargada de recitar el poema de Manuel Abril<sup>409</sup>. Tampoco en el tercero de esos conciertos (el 22 de noviembre) pudo estrenarse la obra, como irónicamente comentaba Ángel M<sup>a</sup> Castell en *ABC*, al decir que “no ha debido reponerse la cantante, o no ha podido ser substituida, o la que ahora ha enfermado ha sido la propia ‘Doña Ajada’”, refiriéndose además a Bacarisse haciendo uso del epíteto “neoclásico vanguardista”<sup>410</sup>. La obra se escucharía por fin en el cuarto concierto de abono, el viernes 29 de noviembre, aunque la recitadora no sería finalmente Margarita Robles, como todavía se anunciaba en *La Época* cuatro días antes del estreno<sup>411</sup>, sino Carlos del Pozo, según recogía al día siguiente el *ABC*<sup>412</sup>.

Como ya se comentó al inicio de este capítulo, y citando ahora las palabras de María Palacios, el estreno de *La tragedia de Doña Ajada* supuso “el gran escándalo de los estrenos de Música Nueva en estos años [...]. Ninguna partitura del Grupo de Madrid provocó tal escándalo en el público, junto a una polémica discusión en la

---

<sup>405</sup> M. Palacios: *La renovación musical...*, p. 440.

<sup>406</sup> Cfr.: *Ibid.*, p. 441.

<sup>407</sup> C. M. [Muñoz] Arconada: “La música...”, *La Gaceta Literaria*, V, 97, 1-1-1931, p. 8.

<sup>408</sup> [s. a.]: “La orquesta...”, *La Voz*, 13-11-1929, p. 2; [s. a.]: “Informaciones Musicales / La Orquesta...”, *ABC*, 14-11-1929, p. 39. Sobre la Orquesta del Palacio de la Música, véase: M. Palacios: *La renovación musical...*, pp. 86-100.

<sup>409</sup> Alfredo Matilla: “De Música”, *La correspondencia militar*, 16-11-1929, [p. 4]; [s. a.]: “De Música / La orquesta del maestro Lassalle”, *El Imparcial*, 16-11-1929, p. 3; C[arlos] Jaquotot: “De Música / Segundo concierto de la orquesta Lassalle”, *La Nación*, 16-11-1929, p. 7; V[íctor] E[spinós]: “Los conciertos / Pepe Franco ante la Orquesta Lassalle”, *La Época*, 18-11-1929.

<sup>410</sup> Á[ngel] M[aría] C[astell]: “Informaciones Musicales / Los conciertos de la Orquesta Lasalle”, *ABC*, 23-11-1929, p. 38.

<sup>411</sup> Víctor Espinós: “Los conciertos / El director valenciano José Manuel Izquierdo”, *La Época*, 25-11-1929.

<sup>412</sup> [s. a.]: “Informaciones Musicales / Orquesta del Palacio...”, *ABC*, 26-11-1929, p. 45.

prensa”<sup>413</sup>. Buena prueba de ese escándalo mayúsculo, que como escribió Julio Gómez dividió al público “al juzgar la obra, [...] aplaudida por unos con entusiasmo y protestada por otros ruidosamente”<sup>414</sup>, es el hecho de que, todavía una semana después, en el apartado “Bolsa y Finanzas” de *La Libertad*, podía leerse, curiosamente, la siguiente comparación:

La jornada de ayer parece una “reprise” de la “tragedia de doña Ajada”.

Todas las galas que el día anterior sacó el mercado para emperifollarse yacen hoy mustias y lacias, arrugadas y “piltrafosas”. Y de todo tiene la culpa la maldita libra, que se mete en el ascensor y no para hasta el ático. ¿Preparación para hacer acopio de divisas y acudir al empréstito? ¿Olor a tufo de brasero? “Chi lo sa!”<sup>415</sup>.

Siguiendo las críticas publicadas tras el estreno de *La tragedia de Doña Ajada*, y a juzgar por las palabras de Alfredo Matilla en *La correspondencia militar*, parece ser que las circunstancias que rodearon el concierto en el que se estrenó la obra tampoco ayudaron a que su recepción fuera mejor:

El público estuvo ayer francamente descortés desde el principio del concierto, que empezó con muestras de desagrado hacia la orquesta y José María Franco, por una leve tardanza en la hora de comenzar. Estamos acostumbrados a tardanzas mayores, pero ayer la gente estaba malhumorada por el mal tiempo seguramente, y su protesta duró bastante rato y se extendió a las obras sinfónicas contra las que, por cortesía, no debió protestar. Hay momentos en que el que calla, niega. Cuando es de rigor otorgar, un silencio es una denegación tan rotunda como una protesta y más delicada que ella<sup>416</sup>.

Frente a la opinión de Matilla en contra de toda muestra de desagrado por parte del público, vale la pena señalar que otros críticos, como Julio Gómez, lo veían como algo positivo y defendían que “el apasionamiento, tanto en favor como en contra, es mejor que la indiferencia”<sup>417</sup>; de hecho, “es de alegrarse, más que de sentirlo –afirmaba también Mateo Hernández Barroso–, que el público se apasione, porque eso es vida. De la pasividad e indiferencia nada bueno se deducirá para el arte y los artistas”<sup>418</sup>. Y de forma similar se expresaba Mantecón:

Buena falta va haciendo que el espectador de arte encuentre que allá en el fondo de su ser hay unas cuerdas que vibran al contacto de la obra que ante él se coloca. Agrado o desagrado, todo menos un ¡pschs! despectivo. La indiferencia, la frialdad, llevaría el arte a su consunción. Vengan opiniones, acordes o desacordes; pero vengan opiniones<sup>419</sup>.

---

<sup>413</sup> M. Palacios: *La renovación musical...*, p. 416.

<sup>414</sup> J. Gómez: “Orquesta Lassalle...”, *El Liberal*, 30-11-1929, p. 3.

<sup>415</sup> [s. a.]: “Bolsa y finanzas / La sesión de bolsa de ayer”, *La Libertad*, 7-12-1929.

<sup>416</sup> A. Matilla: “La tragedia...”, *La Correspondencia Militar*, 30-11-1929, [p. 4].

<sup>417</sup> J. Gómez: “Orquesta Lassalle...”, *El Liberal*, 30-11-1929, p. 3.

<sup>418</sup> M. H[ernández] Barroso: “Música y músicos / Orquesta del Palacio...”, *La Libertad*, 1-12-1929.

<sup>419</sup> J. del B[rezo] (J. J. Mantecón): “Un poema burlesco...”, *La Voz*, 30-11-1929, p. 2.

En cualquier caso, lo cierto es que, a pesar del descontento inicial general mencionado por Matilla, Carlos Jaquotot nos informa de que “el concierto, aparte el paréntesis de la obra de Bacarisse, fue en ‘crescendo’”<sup>420</sup>; no en vano, el público “aplaudíó con entusiasmo la labor de la orquesta y del director, maestro Franco”, escribía Castell, quien, al citar las obras del resto del programa, se refiere a éstas diciendo que, “en realidad, fue cuando [el público] oyó música”<sup>421</sup>.

Hay que tener presente, como explicaba Barroso en *La Libertad*, que *La tragedia de Doña Ajada* resultaba “fatigosa para el público sencillo, el público de aficionados de buena fe”, para el cual “harto plato fuerte es [...] la audición de obras novísimas, a las cuales aún no se ha hecho completamente su oído”<sup>422</sup>.

Y en efecto, varias fueron las críticas que señalaron ese aspecto “novedoso” presente en la partitura, como la de Joaquín Turina, a quien le “consta que a Bacarisse le gusta el vanguardismo”<sup>423</sup>; o la de José Forns, que se refiere al compositor diciendo que “sigue su camino de estudio incesante para afianzarse en la técnica modernísima que le es más simpática”<sup>424</sup>; pues, “de la generación joven militante, [es] el poseedor de una técnica moderna más completa, más consciente”<sup>425</sup>, sentencia Víctor Espinós.

En esa idea ligada a la modernidad de la música insistía Adolfo Salazar al afirmar que “Bacarisse no ignora cuanto la música moderna ha descubierto, y pone en juego cuantos elementos existen en el repertorio más avanzado”, para precisar a continuación, en referencia a la influencia stravinskiana, que se trata del “más avanzado dentro del cariz agresivo, burlón, incisivo y mordaz, porque el repertorio de la música actual tiene también otros carices”<sup>426</sup>, enlazando así con el carácter humorístico e irónico que hemos comentado a propósito de la música del Grupo de los Ocho en general y de la de Bacarisse en particular.

Paradójicamente, si bien ese “hondo sentido humorístico” de la partitura –en palabras de Rogelio Villar– casaba perfectamente con el poema de Abril y los dibujos de Almada, influyó de forma negativa en la recepción por parte del público, que “no apreció [la partitura] con la serenidad debida, impresionándole solo la parte cruda y grotesca”<sup>427</sup>, porque, como nos dice Matilla, el público “no comprende en

---

<sup>420</sup> C. Jaquotot: “Salvador Bacarisse estrena...”, *La Nación*, 30-11-1929, p. 5.

<sup>421</sup> Á. M. C[astell]: “Los conciertos...”, *ABC*, 30-11-1929, p. 42. José María Franco sustituía a José Lasalle (creador de la Orquesta del Palacio de la Música en 1926 y director de la misma) al hallarse este último convaleciente de una enfermedad. El maestro Franco dirigió las obras que ya eran conocidas (y que se interpretaron en la primera y tercera parte del programa), mientras que Bacarisse se ocupó de *La tragedia de Doña Ajada* (interpretada en la segunda parte), la única que se estrenaba en el concierto. Ver: J. Turina: “Orquesta Lassalle”, *El Debate*, 30-11-1929, p. 2.

<sup>422</sup> M. H[ernández] Barroso: “Música y músicos / Orquesta del Palacio...”, *La Libertad*, 1-12-1929.

<sup>423</sup> J. Turina: “Orquesta Lassalle”, *El Debate*, 30-11-1929, p. 2.

<sup>424</sup> J. Forns: “La música y los músicos / La orquesta...”, *Heraldo de Madrid*, 30-11-1929, p. 5.

<sup>425</sup> V. Espinós: “La tragedia...”, *La Época*, 2-12-1929.

<sup>426</sup> [A.] S[alazar]: “Orquesta Lassalle...”, *El Sol*, 30-11-1929, p. 2.

<sup>427</sup> R. Villar: “Un poema bufo...”, *Ritmo. Revista musical ilustrada*, I, 4, 15-12-1929, p. 10.

broma la música y se resiste al humorismo en ella<sup>428</sup>; un “contento y optimismo que hiere a los serios, a los muy serios”<sup>429</sup>, manifestaba con sarcasmo Mantecón.

De forma similar, pero profundizando aún más en esa idea, arremetía Salazar contra “el sesudo y respetable público del Palacio de la Música, incapaz, por lo visto, de percibir el matiz grotesco de una cosa, o demasiado profundo para admitirlo”<sup>430</sup>, criticando así —como ya explicara Palacios— la escasa preparación de un público “conservador e incapacitado para valorar las nuevas creaciones”, el cual “seguía teniendo un concepto de la música y el arte eminentemente romántico, y que no era capaz de valorar su sentido burlesco y deshumanizado”<sup>431</sup>.

Frente a lo dicho, y mostrándose más comprensivo con el público, se expresaba sin embargo Villar, argumentando significativamente que:

Los clásicos de la música representaban lo irónico, lo cómico y lo humorístico, con ideas representativas de estos conceptos; los modernos, a falta de ideas, se ven precisados a recurrir al uso y al abuso de la onomatopeya sonora, y para conseguirlo tratan los instrumentos de arco y de viento como si fueran instrumentos de percusión, y esto, empleado sistemáticamente por exigirlo así los asuntos de su preferencia en que se inspiran, algunos más propios de la caricatura que de la música, producen esos efectos de horrenda fealdad desorientadores para un auditorio sinceramente sensible a otros aspectos más nobles y artísticos. ¡Qué de lamentar es que temperamentos musicales con innegables cualidades artísticas se obstinen en producir un arte antiartístico! Ahora bien; aceptado el punto de vista a que venimos refiriéndonos por un determinado sector que se llama a sí mismo vanguardista, y, conviniendo en que es más fácil escribir música, como si dijéramos en broma, que en serio, Bacarisse no hace otra cosa que seguir la corriente imitando ejemplos particularmente de un compositor de extraordinario vigor dinámico y nervio rítmico, maestro en una forma de arte brutalmente plástica<sup>432</sup>.

Ese “abuso de la onomatopeya sonora” utilizada por “los modernos”, como escribía Villar en referencia al tratamiento de la orquesta con carácter percutido (como ocurre en el *Vivo* marcadamente rítmico del 53 de ensayo, dentro de “El crimen de las furias”<sup>433</sup>), es un rasgo claro de la modernidad tímbrica y rítmica presente en la partitura de Bacarisse, en consonancia con el lenguaje musical europeo de vanguardia. Así lo señalaba el mismo Villar al mencionar la influencia de ese “compositor de extraordinario vigor dinámico y nervio rítmico”<sup>434</sup> que no es otro que Stravinsky, cuya huella es patente en las polirritmias de “Mañana de bodas”

---

<sup>428</sup> A. Matilla: “La tragedia...”, *La Correspondencia Militar*, 30-11-1929, [p. 4].

<sup>429</sup> J. del B[rezo] (J. J. Mantecón): “Un poema burlesco...”, *La Voz*, 30-11-1929, p. 2.

<sup>430</sup> [A.] S[alazar]: “Orquesta Lassalle...”, *El Sol*, 30-11-1929, p. 2.

<sup>431</sup> M. Palacios: *La renovación musical...*, p. 433. Véanse también las pp. 188-190 de la obra citada.

<sup>432</sup> R. Villar: “Un poema bufo...”, *Ritmo. Revista musical ilustrada*, I, 4, 15-12-1929, p. 10.

<sup>433</sup> Véase: M. Palacios: *La renovación musical...*, p. 439.

<sup>434</sup> R. Villar: “Un poema bufo...”, *Ritmo. Revista musical ilustrada*, I, 4, 15-12-1929, p. 10.

(IV) y “El crimen de las furias” (VI)<sup>435</sup>, así como stravinskiana es también la sonoridad generada por el protagonismo de los instrumentos de viento<sup>436</sup>.

Asimismo, entre esos “efectos de horrenda fealdad” que daban lugar –según Villar– a “un arte antiartístico” que desorientaba al auditorio, sobresale el abundante uso de la disonancia (sirva de ejemplo la bitonalidad de “El Minuetto” y “Mañana de bodas”, o los pasajes prácticamente atonales de “El crimen de las furias”<sup>437</sup>), que sitúa *La tragedia de Doña Ajada* “dentro de un lenguaje propio de las vanguardias más avanzadas del momento”<sup>438</sup>. Como recogería años después Enrique Casal Chapí, el particular empleo de la disonancia por parte de Bacarisse se asociaba estéticamente a “una especie de ‘feísmo’”<sup>439</sup> que algunos veían en su obra; una obra “libre y [de] amplia orientación” en la que el compositor empleaba “los procedimientos más radicalmente musicales, obteniendo de ellos sus más atrevidas consecuencias”<sup>440</sup>. Precisamente, *La tragedia de Doña Ajada* es, para Casal Chapí, una buena prueba del “dominio absoluto” de Bacarisse en cuanto al “cultivo de la disonancia más cruda, [que] por ella misma le atrae y en él se regusta”<sup>441</sup>.

Por otra parte, vale la pena citar las palabras de Turina en su crítica sobre la orquestación de la obra, que para él posee “indudables aciertos, aunque [es] densa y sobrecargada. El individualismo orquestal de Debussy va desapareciendo para dar paso a un barroquismo lleno de múltiples y entrecruzados adornos”<sup>442</sup>. Esto coincide con el abundante empleo del contrapunto por Bacarisse en estos años, característica que comparte con Fernando Remacha (por lo que a los integrantes del Grupo de los Ocho se refiere)<sup>443</sup>, y que estaría influenciada por su época de formación en el Conservatorio de Madrid como alumno de Conrado del Campo, al igual que lo fue Remacha<sup>444</sup>.

En relación con todo lo dicho, hay que subrayar que fue ese estilo tan personal de Bacarisse (densa orquestación, mayor uso del cromatismo, tendencia a lo atonal, momentos puramente rítmicos, etc., junto a una línea melódica sin embargo sencilla e intrascendente<sup>445</sup>), lo que hizo que su lenguaje resultara más moderno en apariencia que el de otros compositores del Grupo de los Ocho<sup>446</sup>, provocando “que la recepción por parte del público, y en cierta medida también de la crítica,

---

<sup>435</sup> Véase: el apartado 2.4.2 de este capítulo; M. Palacios: *La renovación musical...*, pp. 440 y 442.

<sup>436</sup> Cfr.: M. Palacios: *La renovación musical...*, p. 436.

<sup>437</sup> Ver: *Ibíd.*, pp. 438-439; el apartado 2.4.2 de este capítulo.

<sup>438</sup> M. Palacios: *La renovación musical...*, p. 436.

<sup>439</sup> E. Casal Chapí: “Salvador Bacarisse”, *Música*, 2, 1938, p. 39.

<sup>440</sup> *Ibíd.*, p. 40.

<sup>441</sup> *Ibíd.*, p. 35.

<sup>442</sup> J. Turina: “Orquesta Lassalle”, *El Debate*, 30-11-1929, p. 2.

<sup>443</sup> Cfr.: M. Palacios: *La renovación musical...*, p. 436.

<sup>444</sup> *Ibíd.*, pp. 163, 253, 453.

<sup>445</sup> *Ibíd.*, p. 442.

<sup>446</sup> Cfr.: *Ibíd.*, p. 430.

fuera mucho más complicada”<sup>447</sup> que la de otras obras que se estrenaron por la misma época. A ello contribuiría de forma decisiva, como veremos en el siguiente apartado, el que la partitura se estrenara “con aditamentos literarios y plásticos”<sup>448</sup>, citando las palabras de Arconada.

#### **2.4.5. Más allá de la polémica musical. De la primera versión con elementos extramusicales a la Suite de Concierto**

Por lo que respecta a la polémica musical surgida en la prensa tras el estreno de *La tragedia de doña Ajada*, ha sido estudiada y contextualizada ampliamente por María Palacios, quien recoge de forma pormenorizada las distintas opiniones que suscitó. Si para algunos críticos como Salazar, la influencia de Stravinsky (“el nuevo compositor de referencia para la Música Nueva”) era positiva porque situaba a España “al mismo nivel creativo que los países más avanzados”<sup>449</sup>, para otros como Julio Gómez, y desde un punto de vista más conservador, aunque Bacarisse poseía indudablemente una buena técnica, había equivocado su camino<sup>450</sup>, de manera que dicha influencia (tildada de “reproducción servil” por José Forns<sup>451</sup>) ponía en peligro la personalidad propia de los compositores españoles. Como Palacios explica, se trataba de la eterna lucha entre la modernidad (identificada con la asimilación del lenguaje stravinskiano) y la tradición, un enfrentamiento que dividió a la crítica en dos bandos antagónicos y que se situaba en el trasfondo de la polémica musical surgida tras el estreno de la obra<sup>452</sup>.

Sin embargo, al margen de la polémica estrictamente musical, lo que más chocó a público y crítica del estreno de *La tragedia de Doña Ajada* en 1929 fue sin duda la simplicidad e ingenuidad de la trama y su tratamiento de juego burlesco, reflejado en los dibujos y los versos, frente a la complejidad y modernidad de la música, elemento en el cual se centran todas las críticas y que se considera superior. A propósito, Julio Gómez y Víctor Espinós subrayaban la paradoja de que la música apareciera al final del subtítulo de la obra (“Poema bufo siniestro para canto, recitación, linterna mágica y gran orquesta”), a pesar de ser el elemento más importante del espectáculo<sup>453</sup>. En cualquier caso, no podemos olvidar que la importancia concedida a la partitura estaría influenciada por el hecho de que la crítica fuera exclusivamente musical, dado que la obra se estrenó en un ciclo habitual de conciertos, donde, por otra parte, el público asistente (“un auditorio

---

<sup>447</sup> *Ibíd.*, p. 442.

<sup>448</sup> C. M. [Muñoz] Arconada: “La música...”, *La Gaceta Literaria*, V, 97, 1-1-1931, p. 8.

<sup>449</sup> M. Palacios: *La renovación musical...*, p. 428.

<sup>450</sup> J. Gómez: “Orquesta Lassalle...”, *El Liberal*, 30-11-1929, p. 3

<sup>451</sup> J. Forns: “La música y los músicos / La orquesta...”, *Heraldo de Madrid*, 30-11-1929, p. 5

<sup>452</sup> Véase, a propósito: M. Palacios: *La renovación musical...*, pp. 428 y ss.

<sup>453</sup> J. Gómez: “Orquesta Lassalle...”, *El Liberal*, 30-11-1929, p. 3; V. Espinós: “La tragedia...”, *La Época*, 2-12-1929.



conservador acostumbrado al academismo de los conciertos sinfónicos”<sup>454</sup>), consideró inoportuno un espectáculo de estas características.

Así, según la opinión de la crítica, los dibujos de Almada (exceptuando *La Correspondencia Militar*, que los considera llenos de ingenio<sup>455</sup>), “no ofrecen motivo de elogio particular”<sup>456</sup>, como afirma Víctor Espinós. De hecho, apenas son mencionados, salvo para decir, en palabras de José Forns, que “resultaban visiblemente inferiores a su talento”<sup>457</sup>; o, con gran ironía por parte de Julio Gómez, que hubiera sido mejor tener apagada la luz para “que los tipos no hubieran tenido realidad sino en nuestra imaginación”<sup>458</sup>. Ni siquiera Salazar, que afirma ser admirador del pintor portugués, le dedica palabras más elogiosas, sino que se atiene a calificar su obra, junto al poema de Abril, de “colaboración modesta”<sup>459</sup>; a su juicio, perjudican la obra “el gusto un poco crudo y la manera rudimentaria con que está trazado el argumento”<sup>460</sup> y “la labor de dibujante y poeta quedan muy por debajo de la del músico”<sup>461</sup>. Asimismo, poesía y dibujos son, para Mantecón, “ilustraciones, notas marginales a la música”<sup>462</sup>; y el poema no pasa de ser, para Julio Gómez, “un juego de ingenio de muy poca importancia: casi un pretexto para que el compositor tenga una norma que seguir”<sup>463</sup>. Joaquín Turina lo expresa perfectamente, como leemos a continuación:

[...] es preciso hacer constar en la realización del poema un error de origen, y es que ambos colaboradores se mueven en ambientes *dispar*s. Abril estiliza el asunto, dándole tonos modernos, pero sin perder de vista el estilo tradicional, ingenuo y fresco de un cuento infantil. Bacarisse quiere ser trascendental, de un vanguardismo altisonante. Naturalmente, se produce un *desnivel* cada vez que hay cambio de texto a música o viceversa (la cursiva es nuestra)<sup>464</sup>.

Como vemos, se señala explícitamente que existe un desequilibrio entre los elementos (incluso en las críticas más favorables), lo cual lleva a Rogelio Villar<sup>465</sup>,

---

<sup>454</sup> C. Heine: *Catálogo de Obras...*, p. 18.

<sup>455</sup> A. Matilla: “La tragedia...”, *La Correspondencia Militar*, 30-11-1929, [p. 4].

<sup>456</sup> V. Espinós: “La tragedia...”, *La Época*, 2-12-1929.

<sup>457</sup> J. Forns: “La música y los músicos / La orquesta...”, *Heraldo de Madrid*, 30-11-1929, p. 5

<sup>458</sup> J. Gómez: “Orquesta Lassalle...”, *El Liberal*, 30-11-1929, p. 3.

<sup>459</sup> [A.] S[alazar]: “Orquesta Lassalle...”, *El Sol*, 30-11-1929, p. 2.

<sup>460</sup> Adolfo Salazar: “La temporada en las Orquestas”, *Música. Ilustración Ibero-Americana*, I, 8, abril de 1930, p. 110.

<sup>461</sup> [A.] S[alazar]: “Orquesta Lassalle...”, *El Sol*, 30-11-1929, p. 2.

<sup>462</sup> J. del B[rezo] (J. J. Mantecón): “Un poema burlesco...”, *La Voz*, 30-11-1929, p. 2.

<sup>463</sup> J. Gómez: “Orquesta Lassalle...”, *El Liberal*, 30-11-1929, p. 3.

<sup>464</sup> J. Turina: “Orquesta Lassalle”, *El Debate*, 30-11-1929, p. 2.

<sup>465</sup> “Algunos trozos separados sin el estrambote de los versos sin proyecciones de ningún género y convenientemente seleccionados, no harán mal papel incorporados al repertorio sinfónico”. R. Villar: “Un poema bufo...”, *Ritmo. Revista musical ilustrada*, I, 4, 15-12-1929, p. 10.

Salazar, Turina y Espinós a proponer que la partitura, una vez revisada y prescindiendo de la parte plástica y literaria, pase al repertorio sinfónico<sup>466</sup>.

El resultado fue la Suite de Concierto para gran orquesta, cuyo estreno parcial tuvo lugar el 5 de diciembre de 1930 en el Teatro Calderón de Madrid<sup>467</sup>, en el primero de los cuatro conciertos (el 5, 13, 17 y 22 de diciembre<sup>468</sup>) de la Orquesta Sinfónica organizados por Unión Radio, y en el que, a pesar de algunos elementos de oposición hacia la música de Bacarisse<sup>469</sup>, la polémica y el escándalo del estreno de 1929 brillaron por su ausencia; de hecho, Turina y Julio Gómez señalaron que la obra había ganado sin los elementos extramusicales<sup>470</sup>.

Algo parecido sucedió unos meses más tarde cuando la Suite de Concierto se escuchó íntegramente, el 7 de abril de 1931, interpretada por la Orquesta Sinfónica bajo la dirección de Bacarisse<sup>471</sup>. En esta ocasión, “aunque no faltaron algunos antagonistas”, la obra “también fue aplaudida”<sup>472</sup>, escribía Julio Gómez, logrando afirmar “su valor, sobre todo ‘sin paisaje’”, esto es, sin “los recitados y proyecciones luminosas, que entorpecieron su primer éxito”<sup>473</sup>, añadía Espinós. Si Julio Gómez consideraba esta vez que *La tragedia de Doña Ajada*, sin “el poema y las sombras chinescas [...] es obra que merece quedar en repertorio”<sup>474</sup>, Ángel M<sup>a</sup> Castell incluso llegaba a señalar que, “suprimida la broma aquella de la linterna mágica y el recitado aquel de lenguaje realista, [...] [es] lo mejor de lo mejor que puedan oír las generaciones futuras”<sup>475</sup>, pues Bacarisse ocupaba ya, concluía Carlos Bosch, “uno de los primeros puestos entre los más ilustres compositores”<sup>476</sup>.

---

<sup>466</sup> Las citas de Salazar, Turina y Espinós aparecen en: M. Palacios: *La renovación musical...*, p. 432.

<sup>467</sup> Según recoge la prensa, los fragmentos interpretados fueron: a) Introducción y Marcha fúnebre; b) Final (algarada). Véase: [s. a.]: “Música moderna española...”, *Ondas*, VI, 285, 29-11-1930, p. 22; Víctor Espinós: “La música en la radio”, *La Época*, 6-12-1930; M[ateo] H[ernández] Barroso: “Música y músicos / La Unión Radio.- La Orquesta Sinfónica.- Ernesto Halffter”, *La Libertad*, 6-12-1930, p. 9.

<sup>468</sup> [s. a.]: “Radio Noticias / Conciertos sinfónicos desde Madrid”, *La Vanguardia*, 4-12-1930, p. 11.

<sup>469</sup> M. H[ernández] Barroso: “Música y músicos / La Unión Radio...”, *La Libertad*, 6-12-1930, p. 9.

<sup>470</sup> Joaquín Turina: “Orquesta Sinfónica”, *El Debate*, 6-12-1930, p. 4; Julio Gómez: “De Música / Orquesta Sinfónica”, *El Liberal*, 6-12-1930, p. 3. María Palacios recoge estos testimonios y estudia en detalle la acogida que obtuvo la partitura de Bacarisse en esta segunda audición, frente a las otras obras que se interpretaron en el mismo concierto. Véase: M. Palacios: *La renovación musical...*, pp. 434-436.

<sup>471</sup> [s. a.]: “Teatro Calderón / Madrid”, *Boletín Musical*, IV, 37, Abril de 1931, [s. p.]; Ad[olfo] S[alazar]: “La vida musical / Orquesta Sinfónica: Haendel. Mossolof. / P. Minguella.- Orquesta Ibérica”, *El Sol*, 8-4-1931, p. 3; [s. a.]: “La música y los músicos / Mossolow en los conciertos de la Sinfónica”, *Heraldo de Madrid*, 9-4-1931, p. 5.

<sup>472</sup> Julio Gómez: “De Música / Orquesta Sinfónica”, *El Liberal*, 8-4-1931, p. 4.

<sup>473</sup> V[íctor] E[spinós]: “Los conciertos / Orquesta Sinfónica”, *La Época*, 9-4-1931.

<sup>474</sup> J. Gómez: “De Música...”, *El Liberal*, 8-4-1931, p. 4.

<sup>475</sup> Á[ngel] M[aría] C[astell]: “Informaciones musicales / Los conciertos de la Orquesta Sinfónica”, *ABC*, 8-4-1931, p. 41.

<sup>476</sup> Carlos Bosch: “Vida musical / Concierto de la orquesta Sinfónica en Calderón”, *El Imparcial*, 8-4-1931, p. 3.

### 3. Consideraciones filosóficas y estéticas para una mejor comprensión y contextualización de la obra

#### 3.1. Una obra de arte inorgánica (vanguardista)

Una de las claves fundamentales para comprender esa falta de unidad entre los distintos elementos (texto, dibujos y música) de *La tragedia de Doña Ajada* la encontramos sin duda en la noción de obra artística como acumulación de fragmentos de la que habla Peter Bürger, para quien ya no es la armonía de las partes individuales lo que constituye el todo de la obra, sino la relación contradictoria de sus elementos heterogéneos, en la cual se basa la estética moderna.

De forma magistral, Bürger explica la diferencia entre obras de arte *orgánicas*, donde la unidad de lo general y lo particular se da sin mediaciones, y obras de arte *inorgánicas*, entre las que se hallan las obras de vanguardia y donde sí existe tal mediación. No obstante, la obra de vanguardia no niega la unidad en general, sino un determinado tipo de unidad: la conexión entre la parte y el todo que caracteriza a las obras de arte orgánicas. De esta forma, la vanguardia ha sido revolucionaria según Bürger, pues ha destruido el concepto tradicional de obra orgánica, ofreciendo otro en su lugar que se ha convertido en tendencia colectiva de la modernidad:

Una comparación de las obras de arte orgánicas con las inorgánicas (vanguardistas), desde el punto de vista de la estética de la producción, encuentra una herramienta esencial en lo que llamamos montaje [...]. El artista que produce una obra orgánica (lo llamaremos en lo sucesivo *clasicista*, sin querer dar por ello un concepto del arte clásico), maneja su material como algo vivo, respetando su significado [...]. Para el vanguardista, al contrario, el material sólo es material; su actividad no consiste principalmente en otra cosa más que en acabar con la “vida” de los materiales, arrancándolos del contexto donde realizan su función y reciben su significado. El clasicista ve en el material al portador de un significado y lo aprecia por ello, pero el vanguardista sólo distingue un signo vacío, pues él es el único con derecho a atribuir un significado. De este modo, el *clasicista* maneja su material como una *totalidad*, mientras que el vanguardista separa el suyo de la totalidad de la vida, lo aísla, lo fragmenta (la cursiva es nuestra)<sup>477</sup>.

En este sentido, “el montaje puede servir como principio básico del arte vanguardista”<sup>478</sup> —dice Bürger—, pues “la obra ya no es producida como un todo orgánico, sino montada sobre fragmentos”<sup>479</sup>. Esto significa que, “mientras que en la obra de arte orgánica el principio de construcción domina sobre la parte y la subordina a la unidad, en las obras de vanguardia las partes tienen una independencia esencial frente al todo”, es decir, “pierden valor como ingredientes de una totalidad de sentido y lo ganan como signos relativamente independientes”<sup>480</sup>. De igual manera, al pretender la obra orgánica una impresión

---

<sup>477</sup> Peter Bürger: *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Ediciones Península, 1987, pp. 132-133.

<sup>478</sup> *Ibid.*, p. 136.

<sup>479</sup> *Ibid.*, p. 133.

<sup>480</sup> *Ibid.*, p. 151.

global, sus momentos concretos “sólo tienen sentido en conexión con la totalidad de la obra, [y] remiten siempre, al observarlos por separado, a esa totalidad”; mientras que “los momentos concretos de la obra de vanguardia tienen, en cambio, un elevado grado de independencia y pueden ser leídos o interpretados tanto en conjunto como por separado, sin necesidad de contemplar el todo de la obra”<sup>481</sup>.

Bürger desarrolla lo expuesto anteriormente explicando que “la obra de arte orgánica está construida desde el modelo estructural sintagmático: las partes y el todo forman una unidad dialéctica”<sup>482</sup>, por lo que “la suposición de una necesaria armonía entre el sentido de las partes y el sentido del todo es condición básica en este tipo de recepción”<sup>483</sup>. Sin embargo, no ocurre así en las obras inorgánicas, donde “las partes se ‘emancipan’ de un todo situado por encima de ellas”<sup>484</sup>, de modo que “la armonía de las partes ya no constituye el todo de la obra que consiste, ahora, en la conexión contradictoria de partes heterogéneas”<sup>485</sup>.

De esta manera, *La tragedia de Doña Ajada* resulta paradigmática como obra inorgánica y de vanguardia, pues no existe en ella una conexión armónica entre las partes y el todo, sino que está compuesta por elementos heterogéneos. La desmembración de la unidad orgánica de la que habla Bürger se traduce aquí en un poema de corte popular e infantil y unos dibujos naïfs frente a una elaborada partitura para gran orquesta.

Todo lo dicho trae consigo importantes consecuencias de cara a la recepción, pues en la obra de vanguardia no sirve de nada “pretender captar un sentido mediante las relaciones entre el todo y las partes de la obra”<sup>486</sup> porque las partes “ya no están subordinadas a una intención de obra; tal negación de sentido produce un *shock* en el receptor”<sup>487</sup>. Por ello, “el lector de la obra de vanguardia debe dejar a un lado sus hábitos de percepción del arte orgánico y ahondar más en la estructura compositiva de esas nuevas producciones”<sup>488</sup>, pues el método que utilizaba para las obras de arte orgánicas ya no es el adecuado. Esto implica avanzar a otro nivel de interpretación que convierte al receptor en colaborador de la construcción del significado y reclama su atención para con los principios formales en los que se basa el proceso de creación, ya que “sólo mediante un tipo de lectura que atienda a las convenciones estéticas de las que el vanguardismo parte pueden valorarse sus logros”<sup>489</sup>.

---

<sup>481</sup> *Ibid.*, p. 136.

<sup>482</sup> *Ibid.*, p. 144.

<sup>483</sup> *Ibid.*, p. 145.

<sup>484</sup> *Ibid.*

<sup>485</sup> *Ibid.*, p. 149.

<sup>486</sup> *Ibid.*, p. 147.

<sup>487</sup> *Ibid.*, pp. 145-146.

<sup>488</sup> José M[anuel] del Pino: *Montajes y fragmentos: Una aproximación a la narrativa española de vanguardia*, Ámsterdam - Atlanta, GA, Rodopi, 1995, p. 17.

<sup>489</sup> *Ibid.*, p. 18.

Si aplicamos lo dicho a *La tragedia de Doña Ajada*, se hace patente la necesidad de poner en práctica ese nuevo tipo de lectura que hemos comentado para poder valorar la obra en su justa medida. Sin embargo, no ocurrió así cuando la obra fue estrenada en 1929, sino que, como hemos visto, se criticó duramente la falta de unidad en la creación debido al aparente “desequilibrio” que caracterizaba la obra en su conjunto.

## 3.2. Relación con el teatro de vanguardia: Bertolt Brecht y Valle-Inclán

### 3.2.1. El teatro épico de Brecht como ejemplo de arte inorgánico

El desmantelamiento de esa unidad orgánica que venimos comentando y que hallamos en *La tragedia de Doña Ajada*, encuentra su paralelismo en el teatro de vanguardia, por ejemplo, el del dramaturgo alemán y director teatral Bertolt Brecht<sup>490</sup>, cuyas obras “comparten la sentencia que corresponde a cualquier obra inorgánica”<sup>491</sup> –afirma Bürger– “al liberar a la parte de la autoridad del todo en la obra”<sup>492</sup>, concediendo independencia a los momentos particulares.

En su *Diario de trabajo*, escribe Brecht:

En la composición, por partes, aristotélica y en el modo de interpretación que le corresponde [...] se hace creer al espectador que los acontecimientos suceden en el escenario como en la vida real, exigiendo de este modo que la interpretación del argumento constituya un todo absoluto. [...] Pero aquí [en el teatro épico] la sucesión del argumento es discontinua, el todo consta de partes independientes que pueden y deben compararse de inmediato con los hechos correspondientes a la realidad<sup>493</sup>.

Lo que hace Brecht es desmontar la poética aristotélica de planteamiento, nudo y desenlace, convirtiendo la trama en un viaje sin principio ni fin donde predomina el final abierto. Si en el teatro aristotélico el espectador estaba siempre a la expectativa del final, Brecht piensa que ya es hora de romper el hipnotismo en el que la tragedia sumergía al espectador, esto es, romper la catarsis aristotélica y sustituirla por lo que él denomina *efecto de extrañamiento* o *distanciamiento* (*Verfremdungseffekt* en alemán) ante la fábula escénica. En vez de emocionar al público, Brecht pretende distanciarlo y evitar que se identifique con la acción o los

---

<sup>490</sup> Sobre la personalidad de Bertolt Brecht y su teoría teatral, véase: Bertolt Brecht: “Il teatro sperimentale”, en: Fabrizio Cruciani y Clelia Falletti (eds.), *Civiltà teatrale nel XX secolo*, Bologna, Il Mulino, 1986, pp. 251-265; César Oliva y Francisco Torres Monreal: *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2005, pp. 360-368; Guido Salvetti: *Historia de la música: El siglo XX (Primera parte)*, Madrid, Ediciones Turner Música, 1986, vol. X, pp. 128-131; Renato Tomasino: *Storia del teatro e dello spettacolo*, Firenze, Palumbo, 2001, pp. 902-909.

<sup>491</sup> P. Bürger: *Teoría...*, p. 158.

<sup>492</sup> *Ibid.*, p. 164.

<sup>493</sup> Bertolt Brecht: *Arbeitsjournal* [Diario de trabajo], editado por W. Hecht, Francfort, 1973, p. 140 (entrada del 3-8-1940), citado en: P. Bürger: *Teoría...*, p. 164.

personajes para que, ante los conflictos planteados en la obra, pueda mantener una actitud crítica y reflexiva y se despierten sus deseos de actuación social positiva.

Para lograr ese distanciamiento, nuestro dramaturgo se sirve de diferentes recursos que abarcan todos los aspectos de la representación: cables y focos de luz colocados a la vista del público, carteles que cuentan una parte de la acción, división en múltiples cuadros que rompen la continuidad argumental, desacuerdo entre el sentido de la escena y el de la música, y un estilo de interpretación sobrio y antinatural que acentúa los contenidos críticos de la obra. En general, podemos decir que prima la disociación entre los diferentes elementos del espectáculo con el fin de romper toda ilusión escénica y subrayar su valor de ficción, contribuyendo a que el actor no se identifique con el personaje ni el escenario con la acción.

De esta manera, frente a la *dramaturgia aristotélica*, en la que se introduce al espectador en una acción escénica creciente (cada escena está en función de la siguiente) y donde se le sugiere y se le hace experimentar sentimientos hasta que simpatiza con los sucesos del drama, tenemos el llamado *teatro épico* de Brecht, que hace del espectador un observador, situándolo frente a una acción oscilante en donde cada escena tiene sentido en sí misma y donde las sensaciones producidas por el fenómeno de extrañamiento conducen a una toma de conciencia racional que le obliga a tomar decisiones y despierta su actividad.

Dicha toma de conciencia es imprescindible para Brecht, pues él cree que el teatro debe ser consecuente con el momento histórico en el que vive. Como testigo directo de la injusticia social, el dramaturgo alemán pretende combatirla desde sus dramas y, por ello, frente a lo que él considera un teatro de la burguesía que apacigua a los pobres, crea un teatro de protesta que supone un paso adelante en la consideración social del teatro y en el que se da más importancia a la estructura que a la trama con el fin de convertir el espectáculo teatral “en promotor de despertares y no de letargos; de reflexiones y no de hipnosis; de justas rebeldías y no de conformismos”<sup>494</sup>.

### 3.2.2. El *esperpento* de Valle-Inclán: una estética de disonancias

En la escena teatral española, esa simbiosis de elementos que encontramos en *La tragedia de Doña Ajada* está muy en la línea de lo que Valle-Inclán hace en sus esperpentos, los cuales están considerados “la estética de la auténtica vanguardia española”<sup>495</sup>.

Aunque diversos autores han señalado un proceso de esperpentización en su obra antes de 1920, así como el claro impacto del esperpentismo en toda ella después de *La pipa de Kif* (1919), solo hay cuatro obras a las que Valle-Inclán diera el nombre específico de esperpentos: *Luces de Bohemia* (1920), *Los cuernos de don Friolera*

---

<sup>494</sup> Antonio Buero Vallejo: “Nota para el programa”, en: Bertolt Brecht, *Madre Coraje y sus hijos*, Madrid, Ediciones Alfíl, 1967, p. 7.

<sup>495</sup> Manuel Aznar Soler: *Martes de Carnaval. Ramón del Valle-Inclán*, Barcelona, Editorial Laia, 1982, p. 33.

(1921), *Las galas del difunto* (1926) y *La hija del capitán* (1927)<sup>496</sup>. La creciente sensibilidad política y el progresivo interés de Valle por mostrar de forma grotesca la historia y la sociedad españolas, fue lo que determinó un cambio de estilo y estética que se concretó en el nacimiento de este nuevo género teatral, apto para retratar la vida moderna.

En ese camino hacia el esperpento, como explica Dru Dougherty, Valle deconstruye la tragedia clásica, la somete a una radical dislocación interna y demuestra su ineptitud a la hora de retratar (mediante esquemas rígidos y anacrónicos como el *fatum* divino) la vida contemporánea, así como la necesidad de “darle una forma moderna, es decir, necesariamente irónica”<sup>497</sup>. Hacía falta, por tanto, subvertir la autonomía de la tragedia, su pureza genérica, enlazándola con otros géneros de enorme éxito popular. De este modo, el esperpento admite “una mezcolanza intergenérica al introducir en el ámbito de la tragedia personajes, registros, textos y tópicos traídos de géneros dispares, casi siempre populares. Nació así una forma que ya no era tragedia pero tampoco llegaba a ser farsa, tragicomedia, melodrama o sainete sin más”<sup>498</sup>. Se trataba de “una forma teatral compleja y altamente inestable, a decir de Juan Bolufer ‘una modalidad híbrida y sintética trágico-cómica, trágico-ridícula, grotesca’”, que supuso “la desarticulación de la forma pura y orgánica de la tragedia” y generó una disonancia, resultado “de forzar violentamente la unión de modalidades escénicas que pertenecían a órdenes discrepantes”<sup>499</sup>. Si durante años Valle-Inclán estuvo “refinando una poética de la ‘armonía de los contrarios’, [...] a partir de *Luces de bohemia* el efecto buscado no fue de armonía sino de desconcierto, producto de una ‘relación de contrarios’ que no acababan por entonar”; así, “‘el inventor de armonías y elegancias’ en las *Sonatas* pasó a ser, con *La pipa de Kif* (1919), creador de ‘disonancias igualmente fascinantes’”<sup>500</sup>.

Por tanto, frente a la armonía de contrarios presente en la tragedia clásica mediante la catarsis (terror y piedad, dolor y amor), el esperpento se configura como una estética de disonancias que encontramos igualmente en *La tragedia de Doña Ajada*, donde tenemos una obra de tres piezas (texto, dibujos y música) que aparentemente no encajan. Sin embargo —es importante señalarlo—, esta estética disonante no implica la ausencia de coherencia, pues, retomando la teoría de Peter Bürger, “incluso las obras de vanguardia se prestan a una lectura coherente ‘si en su unidad queda integrada su propia contradicción’”<sup>501</sup>.

---

<sup>496</sup> Las tres últimas fueron recogidas en 1930 bajo el rótulo de esperpentos en el volumen XVII de la *Opera Omnia* de Valle-Inclán, publicado con el título colectivo de *Martes de Carnaval*.

<sup>497</sup> Dru Dougherty: “El teatro impuro: el carácter intergenérico del esperpento”, Fernando Doménech (ed.), *Teatro español. Autores clásicos y modernos. Homenaje a Ricardo Doménech*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2008, p. 94.

<sup>498</sup> *Ibíd.*, p. 95.

<sup>499</sup> *Ibíd.*, p. 94.

<sup>500</sup> *Ibíd.*, pp. 95-96.

<sup>501</sup> Peter Bürger: *Theory of the Avant-garde*, Minneapolis, University of Minnesota, 2002, p. 82, citado en: D. Dougherty: “El teatro impuro...”, p. 95.

Esa relación contradictoria de elementos heterogéneos, introducidos en el discurso trágico, es lo que constituye para Bürger el origen del dramatismo esperpéntico y la clave de su efecto a la vez disolvente y trágico: “Entre gestos trágicos, melodramáticos, farsescos, guiñolescos e hiperbólicamente heroicos, los personajes pierden todo valor mimético [...] provocando así el distanciamiento del público de un mundo de ficción absurdo” y frenando “su tendencia a conmoverse con los sucesos terroríficos escenificados”<sup>502</sup>.

Ya en 1920 –como señala Dougherty–, Rivas Cherif, en su reseña sobre *Divinas palabras*, publicada en agosto en la revista *La Pluma*, llamaba la atención sobre este “desacuerdo entre la acción dramática y la contemplación del público” como producto de “una contraposición de perspectivas sentimentales”, pues “en tanto los actores se rinden al espanto con que la terrible fatalidad los domina, el espectador ideal se siente movido a risa”<sup>503</sup>.

De esta forma, Valle-Inclán se acerca al lenguaje escénico de Bertolt Brecht y su técnica del distanciamiento, pues ambos intentan desactivar el mecanismo de la catarsis mediante el rechazo del mimetismo escénico<sup>504</sup>. El dramaturgo español, como él mismo declaró, se convierte para ello en demiurgo y contempla a sus personajes desde un plano superior e impasiblemente, reduciéndolos a marionetas, peleles y fantoches. Esa mirada distanciada se realiza mediante un espejo cóncavo que, deformándolas sistemáticamente, convierte en grotescas y absurdas todas las realidades reflejadas en él. Además, como Brecht en su teatro, Valle también adopta una postura crítica y comprometida, y lo hace a través de una visión pesimista, sombría y cruel de la sociedad moderna, la cual denuncia sirviéndose de los que eran los fundamentos teóricos del esperpento: el distanciamiento artístico, la impasibilidad sentimental y la deformación grotesca de la realidad<sup>505</sup>.

### 3.2.3. La experimentación híbrida de los *autos para siluetas* de Valle-Inclán

Como hemos visto, el esperpento se caracteriza por ser una forma escénica impura, híbrida y heterogénea, irónica y grotesca, adjetivos que podemos aplicar igualmente a *La tragedia de Doña Ajada*. Esta experimentación mediante la unión de diferentes elementos, que se concreta en modalidades híbridas, alcanza uno de sus

---

<sup>502</sup> D. Dougherty: “El teatro impuro...”, p. 98.

<sup>503</sup> Dru Dougherty: *Un Valle-Inclán olvidado: entrevistas y conferencias*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1983, p. 103n.

<sup>504</sup> No queremos que se entienda aquí que consideramos a Valle-Inclán un dramaturgo brechtiano; nada más lejos de la realidad, si tenemos en cuenta la ausencia casi absoluta de referencias a la obra de Brecht con las que se contaba en España durante los años veinte.

<sup>505</sup> Cfr.: M. Aznar Soler: *Martes de Carnaval...*, pp. 32-33. Aunque Valle-Inclán no se declaró nunca seguidor de una corriente o un estilo concreto, los estudiosos de su obra han señalado la aplicación en sus esperpentos de una técnica de deformación expresionista, hasta el punto de considerar al nuevo género como la versión española de dicha corriente. Hay quien prefiere incluso el término *expresionista* al de *esperpéntico* para calificar la etapa a la que pertenecen aquellas obras escritas después de la Primera Guerra Mundial. Cfr.: E. Cueto Asín: *Autos para siluetas...*, pp. 13, 77-82.



grados más altos en los autos para siluetas del propio Valle, denominación que el autor dio a sus dos últimas creaciones teatrales: *Ligazón* (1926) y *Sacrilegio* (1927)<sup>506</sup>.

Considerados una suerte de síntesis de la carrera dramática de Valle-Inclán, los autos para siluetas han sido analizados “como experimentos que absorben treinta años de renovación bajo diferentes ópticas y estéticas [el simbolismo y el expresionismo], sin abandonar, en su originalidad, un claro referente en las formas del teatro popular contemporáneo y de épocas anteriores”<sup>507</sup>. De acuerdo con el carácter de ruptura propio de la vanguardia teatral, y frustrado con la situación de estancamiento del teatro, Valle intenta romper en ellos la tradicional separación de géneros, “jugando con las diferencias y las convenciones [y] creando nuevas formas de expresión a partir de la unión de lo popular y lo innovador”<sup>508</sup>, simbiosis que se da también en *La tragedia de Doña Ajada*.

La innovación de los autos para siluetas se manifiesta principalmente en su carácter híbrido. En primer lugar, lo “híbrido de sus textos, entre lo dramático y lo narrativo-descriptivo”, lo cual plantea problemas de adaptación escénica, “en consonancia con una experimentación literaria [...] de espaldas a la difusión comercial”<sup>509</sup>. La complejidad que resulta “no es menor que la planteada por los anteriores y contemporáneos *esperpentos*, que topan [igualmente] con la falta de entendimiento y medios dentro del mundo teatral de su tiempo y de décadas posteriores”<sup>510</sup>. En este sentido, es necesario señalar el empleo de características y técnicas cinematográficas, que también hallamos en los *esperpentos*<sup>511</sup> y que algunos consideran uno de los principales obstáculos de cara a la representación. En los autos para siluetas, la inspiración en el nuevo arte queda patente en la utilización de una tela blanca que hace de pantalla, en la estética de blanco y negro, o en la brevedad de las obras en relación a la acción, que es rápida y directa<sup>512</sup>.

En segundo lugar, en cuanto a lo innovador en los autos, tenemos que hablar de la indeterminación genérica que ya de por sí revela la híbrida denominación de auto para siluetas, cuya definición no se corresponde con ninguna clasificación existente,

---

<sup>506</sup> Ambas fueron reunidas en 1927, junto con *La rosa de papel*, *La cabeza del Bautista* y *El embrujado*, bajo el título de *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*.

<sup>507</sup> E. Cueto Asín: *Autos para siluetas...*, p. 12. La autora dedica gran parte de su análisis a explicar de qué manera el simbolismo y el expresionismo se suceden y asimilan entre sí en los autos de Valle.

<sup>508</sup> *Ibíd.*, p. 105.

<sup>509</sup> *Ibíd.*, p. 5.

<sup>510</sup> *Ibíd.*

<sup>511</sup> La influencia del cine en los *esperpentos* se materializa, por ejemplo: en la rapidez en el cambio de escenas, en las acotaciones, en la propuesta de planos y perspectivas, o en la iluminación. En *Luces de bohemia*, concretamente, se ha detectado en su gran plasticidad y movimiento (como el habla gesticulante y con aspavientos de los personajes, que recuerda al incipiente cine mudo), así como en los contrastes de luz y sombra. Cfr.: Alonso Zamora Vicente: “Prólogo”, en: Ramón del Valle-Inclán, *Luces de bohemia: esperpento*, Madrid, Espasa Calpe, 1993, p. 43.

<sup>512</sup> Sobre la aproximación al cine por parte de Valle-Inclán, ver: E. Cueto Asín: *Autos para siluetas...*, pp. 107-109; VV. AA.: *Valle-Inclán y su tiempo hoy: Valle-Inclán y el cine* [catálogo de exposición], Filmoteca Española, Madrid, 20-30 de mayo de 1986, Madrid, Ministerio de Cultura, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la música, 1986.

sino que alude a dos géneros tradicionales bien distintos y, en principio, no compatibles: el auto medieval o barroco y el teatro de sombras. El primero conecta los autos para siluetas con la tradición dramática española desde la Edad Media, mientras que la peculiaridad de la silueta los vincula igualmente al drama religioso antiguo en su uso alegórico y simbólico. A pesar de sus diferencias, ambas formas teatrales –autos y siluetas– tienen su origen en lo religioso y están vinculadas con el drama experimental del primer tercio del siglo XX. Es el caso de la fascinación ejercida entonces por el auto clásico como espectáculo y, más concretamente, por Calderón de la Barca, quien influyó no solo en el teatro español sino también en el alemán. Asimismo, el interés en el ámbito teatral renovador por el género de sombras o siluetas tuvo en el dramaturgo belga Maurice Maeterlink un claro precursor, pues ya en 1890 proponía que el actor sobre el escenario fuera eliminado y sustituido por la sombra o el muñeco<sup>513</sup>.

El teatro de sombras, que es el género que más nos interesa tratar aquí<sup>514</sup>, se asocia a los autos para siluetas en las dos direcciones en las que aquel se desarrolla históricamente: una artística y otra como espectáculo popular. Si bien es cierto que ninguna de las dos vertientes encaja exactamente con *Ligazón* y *Sacrilegio*, puesto que ambas obras –como también los esperpentos– están concebidas para actores humanos y no para muñecos, la relación con el teatro de sombras es evidente tanto en lo que respecta a la acción como a los personajes.

Por un lado, los autos carecen de dinamismo espacial, pues las acciones ocurren en un único espacio y más fuera de la escena que dentro; hablamos por ende de poca acción y muy estilizada en escena, como en la estética del teatro de sombras y siluetas<sup>515</sup>. Por otro, Valle sustituye la figura del actor propiamente dicha por su sombra y reduce los personajes y su entorno a bultos, sombras y siluetas grotescas<sup>516</sup>, es decir, que al igual que en sus esperpentos, utiliza una “técnica teatral inspirada en el guiñol y la devaluación del ser humano a la calidad de marioneta”<sup>517</sup>, aunque en los autos el proceso de deshumanización es más complejo, alcanzando un grado de deformación que nunca antes había propuesto y que se materializa en la descomposición del ser humano en sombra<sup>518</sup>.

Sin embargo, no se trata de seres alienados, desprovistos de toda humanidad y en manos de su destino, como cierta línea crítica ha defendido. Frente a esto, Dougherty ha señalado que “mientras los protagonistas esperpénticos [...] ignoran

---

<sup>513</sup> Cfr.: E. Cueto Asín: *Autos para siluetas...*, pp. 5, 58 y 116.

<sup>514</sup> Para más información sobre la relación específica entre los autos para siluetas y el género del auto, que no desarrollamos, véase: *Ibid.*, pp. 115-119.

<sup>515</sup> Ver: J. Rubio Jiménez: “Las siluetas...”, p. 117.

<sup>516</sup> Como demuestra Rubio Jiménez a través de cuantiosas citas de la obra de Valle-Inclán anterior y coetánea a los autos para siluetas, el tratamiento silueteado de personajes y escenas se detecta desde sus primeros escritos, y en algunos casos prefigura ciertas escenas de los autos. Según nos acercamos a ellos, el procedimiento gana en expresividad, al menos en la narrativa, dando lugar a verdaderas caricaturas. Véase: J. Rubio Jiménez: “Las siluetas...”, pp. 108-117.

<sup>517</sup> E. Cueto Asín: *Autos para siluetas...*, p. 57.

<sup>518</sup> Cfr.: *Ibid.*, p. 59.

o asumen su deshumanización [...], los personajes de los autos del *Retablo* pelean por conservar por lo menos un ápice de su humanidad”<sup>519</sup>. Esta vez, el espejo cóncavo recoge “algo más que una España concreta que únicamente puede ser entendida en su distorsión, como plantean los esperpentos”, pues en los autos, “absorbe un universo remoto y simbólico, produciendo como resultado una forma dramática en extremo alejada de la representación mimética, pero que devuelve un efectivo reflejo del absurdo y caótico estado del individuo en su realidad”<sup>520</sup>.

Por lo que respecta al carácter popular de los autos para siluetas, debemos comenzar diciendo que son obras breves y en un acto<sup>521</sup>. Como vimos al hablar del teatro de sombras y como explica Elena Cueto:

La unión de los géneros breves al espectáculo popular se encuentra en la base simbolista de un nuevo hacer teatral. La obra en un acto rescatada por las primeras vanguardias [...] [pretende] recuperar una actividad espectacular premoderna basada [...] en la no-división de formas entre poesía, música y movimiento dramático [...], [así como] adoptar los espectáculos considerados menores y excluidos del teatro establecido para la burguesía. En [...] París, los intelectuales y artistas simbolistas se refieren constantemente a los espectáculos y actores ambulantes, como el saltimbanqui, clown, prestidigitador, o artista de circo en general [...]. Valle-Inclán toma como inspiración para su teatro más experimental los espectáculos que serían el equivalente en el contexto urbano español, y que mantienen conexión con la cultura rural como herederos de la actividad del juglar o el trovador de otros tiempos: el entremés, la farsa, o el romance de ciego que escenifica el relato para una audiencia, ayudado de un elemento visual que esquematiza las escenas<sup>522</sup>.

En este sentido, y retomando la definición genérica que Valle-Inclán propone para *Ligazón* y *Sacrilegio*, el auto religioso contiene, en gran medida, “la calidad de escenificación didáctica y pública de breve duración, con personajes alegóricos, propia de un tiempo premoderno”<sup>523</sup>. La representación en siluetas, por su parte, conserva un carácter popular tanto en sus orígenes orientales, vinculados también con lo religioso, como en espectáculos más modernos que se proyectan en locales callejeros –fijos o ambulantes– destinados sobre todo al público infantil.

Asimismo, cabe considerar la conexión entre los argumentos de los autos y el popular espectáculo –mencionado en el apartado 2.4.3– de la fantasmagoría

<sup>519</sup> Dru Dougherty: ““¡Mi cuerpo es mío!”: La lucha por la autonomía en *Ligazón* (1926), de Valle-Inclán”, *Anales de la literatura española contemporánea. Anuario Valle-Inclán VII*, vol. 32, issue 3 (2007), p. 49/621n.

<sup>520</sup> E. Cueto Asín: *Autos para siluetas...*, p. 86. Sobre el proceso de deformación llevado al extremo por Valle, la interpretación simbólica o no de la sombra, las posibilidades de representación de los autos y la probable intención por parte del autor de concederles un plano ético, ver los apartados: III.1 “La sombra como visualización borrosa” y III.3 “Lenguaje y ética borrosa”, en: *Ibid.*, pp. 86-105 y 119-130, respectivamente.

<sup>521</sup> Es necesario mencionar, como antecedente de *Ligazón* y *Sacrilegio* en el teatro breve de vanguardia, el poema dramatizado *Sombras* (1920) de Federico García Lorca y, con anterioridad, uno de los *Diálogos fantásticos* de Gregorio Martínez Sierra (publicados en 1899 para pantomima) titulado “La noche”, donde aparece el personaje Sombra.

<sup>522</sup> E. Cueto Asín: *Autos para siluetas...*, p. 30.

<sup>523</sup> *Ibid.*

(antecedente del cinematógrafo, con el teatro de sombras y la linterna mágica), el cual, aprovechando el gusto popular por lo terrorífico<sup>524</sup>, incorpora, mediante una linterna móvil, “efectos ópticos a la proyección tradicional de sombras sobre un lienzo en una sala oscura” y resulta de gran utilidad para Valle como “elemento estético reconocible para estimular al público”<sup>525</sup>. Por último, añadir que encontramos en los autos para siluetas reminiscencias populares de tradición oral como el cuento oriental o el romance de origen antiguo.

De este modo, vemos que, aparte de la experimentación híbrida, también lo popular en los autos para siluetas tiene varios puntos en común con *La tragedia de Doña Ajada*: la tradición oral, pues el poema de Manuel Abril está basado en un cuento infantil; la conexión entre los dibujos de Almada y el género de sombras o siluetas, vinculado históricamente a las formas del teatro popular y ambulante; y la fantasmagoría, espectáculo óptico ligado a *La tragedia* por la importancia que lo tenebroso y siniestro tiene en la partitura, así como por la utilización de la linterna mágica.

En resumen, tanto en *La tragedia de Doña Ajada* como en los esperpentos y en los autos para siluetas de Valle-Inclán, hallamos esa mezcla de tonos y géneros distintos que está relacionada con la ruptura vanguardista y que trae como resultado una simbiosis entre tradición e innovación.

### 3.2.4. La estética de blanco y negro o la estilización del claroscuro

Al analizar los dibujos de Almada para *La tragedia de Doña Ajada* aludimos, concretamente en el apartado 2.3.4.2 y en relación con Gómez de la Serna, a la presencia del claroscuro en la literatura de la época, derivado de la experimentación con la silueta. Ahora, teniendo en cuenta el entramado de relaciones que venimos exponiendo, nos centraremos en la moderna estilización que del claroscuro llevó a cabo Valle-Inclán en sus autos para siluetas y en sus esperpentos, puesto que la estética de blanco y negro resultante (que también hallamos en los dibujos de Almada para *La tragedia*) es un perfecto ejemplo de su uso en lo literario<sup>526</sup>.

---

<sup>524</sup> La fantasmagoría se fundirá en el cine de terror, en el cual se especializa el expresionismo. Concretamente, en el cine expresionista alemán, la sombra jugará un importante papel como prolongación siniestra del hombre. Véase: V. I. Stoichita: *Breve historia...*, pp. 154-157; Sergiusz Michalski: “Sombras de soledad, sombras de amenaza” y Santos Zunzunegui: “Sonata de espectros”, ambos en: VV. AA., *La sombra* [catálogo de exposición], Museo Thyssen-Bornemisza, Fundación Caja Madrid, Madrid, del 10 de febrero al 17 de mayo de 2009, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, Fundación Caja Madrid, 2009, pp. 52-54 y pp. 71-75, respectivamente.

<sup>525</sup> E. Cueto Asín: *Autos para siluetas...*, p. 114. Otro escritor que se acerca a este espectáculo desde la literatura es Gómez de la Serna, quien en 1935 escribe un libro titulado *Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías*.

<sup>526</sup> Vale la pena llamar la atención sobre la fuerte vinculación que existía entre Ramón del Valle-Inclán y la tertulia de La Granja El Henar, de la que Almada era asiduo (ver nota 93). El que Valle y Almada frecuentaran dicha tertulia y se movieran por los mismos círculos artísticos hace muy posible que ambos se conocieran (si bien no hemos encontrado ningún dato al respecto), pudiendo llegar a intercambiar intereses estéticos comunes. Véase: VV. AA.: *El alma de Almada el impar* [catálogo de exposición], Museo de la Ciudad, Madrid, de 1 a 30 de septiembre de 2004, Lisboa,

En cuanto a los dos autos, éstos constituyen la más arriesgada transposición del arte de las siluetas a la literatura por parte de Valle, que aplica en ellos sus buenos conocimientos de las artes plásticas<sup>527</sup> mediante un cuidado ejercicio de estilización donde el análisis de los fenómenos luminosos juega un papel fundamental. Así, en los autos, “el contraste entre luz y tinieblas es siempre decisivo como en el arte de las siluetas, ya que sobre un fondo claro resaltan las figuras recortadas o proyectadas”<sup>528</sup>.

Esta interpretación plástica fue puesta en práctica por Francisco Rivero Gil en sus ilustraciones para la primera edición de *Ligazón* en la colección La Novela Mundial, sobre todo en dos de ellas en las que aparecen figuras femeninas silueteadas y recortadas sobre fondo blanco, con la proyección de su sombra detrás (figs. 27 y 28)<sup>529</sup>. Dicha plasticidad escénica sintética responde a la preocupación de Valle por los aspectos plásticos de la representación, orientados hacia la estilización y que conectaban con las propuestas experimentales de la primera vanguardia teatral. De hecho, la participación de Valle en distintas agrupaciones teatrales renovadoras se intensificó en la década de los veinte, pero toda su trayectoria teatral estuvo plagada de “iniciativas orientadas a presentar una alternativa a los modos de producción teatral comerciales”<sup>530</sup>.

Hay que señalar, en relación con lo anterior, que *Ligazón* fue estrenada y unos meses más tarde repuesta por dos de esas agrupaciones, respectivamente: El Mirlo Blanco en casa de los Baroja (8-5-1926) y El Cántaro Roto en el Círculo de Bellas Artes (19-12-1926), lo que permitió a Valle poner en práctica sus ideas en colaboración con Rivas Cherif<sup>531</sup>. Este último –como Juan Olmedilla apuntó–, “escrupulosamente respetuoso como director de escena [...] ha puesto sobre el tablado de la farsa sin dar más que las dos dimensiones de la silueta a los personajes, aunque para ello haya tenido que sacrificar el mayor lucimiento corpóreo –

---

Bedeteca de Lisboa, 2004, p. 48; Susana Rocha Relvas: “Valle-Inclán y Portugal”, *Anales de la literatura española contemporánea. Anuario Valle-Inclán VII*, vol. 32, issue 3 (2007), p. 115/687.

<sup>527</sup> Asiduo visitante del Museo del Prado, Valle-Inclán ejerció la crítica de arte, desempeñó una cátedra de Estética de la Escuela Superior de Bellas artes en 1916 y fue nombrado director de la Escuela Española de Bellas Artes en Roma en 1933.

<sup>528</sup> J. Rubio Jiménez: “Las siluetas...”, p. 118.

<sup>529</sup> Ver: Ramón del Valle-Inclán: *Ligazón*, Madrid, La Novela Mundial, 1926, pp. 8 y 33; E. Cueto Asín: *Autos para siluetas...*, p. 89, fig. 2. De menor interés artístico –más tradicionales y costumbristas– son las imágenes de Antonio Casero para las entregas de *Sacrilegio* en el *Heraldo de Madrid* (6-10 de septiembre de 1927); sin embargo, algunos personajes proyectan su sombra, y el blanco y el negro resalta su expresividad y remite a los *Desastres de la Guerra* de Goya. Véase: E. Cueto Asín: *Autos para siluetas...*, pp. 92-94, figs. 5 y 6.

<sup>530</sup> Jesús Rubio Jiménez: “Introducción”, en: Ramón del Valle-Inclán, *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*, Madrid, Espasa Calpe, 1996, p. 27. Valle-Inclán participó activamente en el Teatro Artístico (1899), en el Teatro de Arte (1908-1911), en el Teatro de los Niños (1909-1910) y, ya en los años veinte e impulsados por Cipriano de Rivas Cherif, en el Teatro de la Escuela Nueva (1920-1921), El Mirlo Blanco (1926-1927) y El Cántaro Roto (1926).

<sup>531</sup> Véase el apartado 3.4 dentro del capítulo II de esta tesis doctoral.

tridimensional– de los actores”<sup>532</sup>. A su vez, Díez-Canedo aludió a la “decoración esquemática” y denominó “sombras parlantes” a los actores”<sup>533</sup>, mientras que Magda Donato elogió “la armoniosa estilización del decorado”, realzada por el juego de luces, y señaló cómo los elementos de la escena, “iluminados a momentos por la luz lívida de la luna”, destacaban sobre un “fondo de aguafuerte”<sup>534</sup>.

La impronta goyesca implícita en las palabras de Magda Donato evidencia que, al igual que ocurre en los grabados de Goya (cuya presencia social durante las tres primeras décadas del XX pusimos de manifiesto en el apartado 2.3.4.1 al hablar de su influencia en Almada), hallamos en los autos para siluetas una plasticidad crepuscular y una atmósfera lúgubre e inquietante, la cual recuerda a su vez la iluminación sombría de los esperpentos, donde “el tratamiento en sombras es buscado para acentuar el contenido crítico de las piezas, aludiendo a la ‘España negra’”<sup>535</sup>.

Un perfecto ejemplo de ello es el esperpento *Luces de bohemia*<sup>536</sup>, donde apenas aparece la luz natural y la acción se desarrolla casi exclusivamente “bajo la luna o bajo unas macilentas luces artificiales rodeadas de las sombras o medio-sombras de una oscuridad estilizada”<sup>537</sup>. A propósito, vale la pena detenerse en la escena X, ya que se convierte en “un verdadero *capricho* goyesco por su contenido y por la técnica de aguafuerte con que está resuelto”<sup>538</sup>. Ciertamente, Valle-Inclán emplea aquí una escritura de una fuerza descriptiva semejante a los contrastes de luces y sombras característicos de los *Caprichos*, dando vida a personajes verdaderamente

---

<sup>532</sup> Juan G[onzález] Olmedilla: “Teatro de cámara ‘El Mirlo Blanco’ / Un estreno de Valle-Inclán en casa de Baroja”, *Heraldo de Madrid*, 11-5-1926, [p. 4].

<sup>533</sup> E[nrique] Díez-Canedo: “Información teatral / Círculo de Bellas Artes / Ensayos de teatro, dirigidos por D. Ramón del Valle-Inclán”, *El Sol*, 21-12-1926, p. 2. A propósito, vale la pena recordar el mito de la caverna de Platón y su relación con el teatro de sombras, lo cual ha sido explicado en el apartado 2.3.2 de este capítulo.

<sup>534</sup> Magda Donato: “Lo decorativo en la escena”, *Heraldo de Madrid*, 25-12-1926, [p. 4].

<sup>535</sup> J. Rubio Jiménez: “Las *siluetas*...”, p. 116. El interés de los creadores teatrales por la obra de Goya se remonta al siglo XIX y responde a motivaciones diversas que pueden resumirse en dos visiones diferenciadas: la de Goya como encarnación de la imagen romántica de España y la del Goya más satírico, grotesco y visionario. Esta segunda, que queda plasmada en los *Caprichos*, los *Desastres de la guerra*, los *Disparates*, las *Pinturas negras* o el *Retrato de la familia de Carlos IV* es la que interesa a Valle-Inclán, que busca en la obra de Goya una imagen crítica de la sociedad. Véase: J. Rubio Jiménez: *Valle-Inclán, caricaturista...*, pp. 26 y 27.

<sup>536</sup> Al igual que ocurre con el término *silueta*, también aparece la palabra *sombra* (normalmente con un alcance simbólico) en varios títulos literarios de entonces, como *Iluminaciones en la sombra* (libro póstumo de Alejandro Sawa, poeta y escritor al que Valle homenajea en *Luces de bohemia* mediante el personaje de Max Estrella) o, por contraste, la palabra *luces*, como ocurre en el título del esperpento mencionado. Cfr.: J. Rubio Jiménez: *Valle-Inclán, caricaturista...*, p. 97.

<sup>537</sup> Sumner M. Greenfield: *Lorca, Valle-Inclán y las estéticas de la disidencia: Ensayos sobre literatura hispánica*, Boulder, Colorado, USA, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1996, p. 68. El autor establece un paralelismo entre la iluminación de los autos para siluetas y de los esperpentos titulados *Luces de bohemia* y *Las galas del difunto*.

<sup>538</sup> Jesús Rubio Jiménez: “La escena X de *Luces de Bohemia*. Todavía a vueltas con Goya el esperpento”, en: Fernando Doménech (ed.), *Teatro español. Autores clásicos y modernos. Homenaje a Ricardo Doménech*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2008, p. 102.

caricaturescos que sobresalen en primer plano, frente a un fondo poblado de bultos y sombras.

La escena consiste en el encuentro entre los dos protagonistas de la obra, Max Estrella y Don Latino, con La Vieja Pintada y La Lunares, dos prostitutas que les ofrecen sus servicios. Ya de por sí, el tema de la escena –la prostitución callejera–, está relacionado con la temática de algunos *Caprichos* de Goya, como también la manera de abordarlo mediante una visión profundamente amarga. En dicha escena, los personajes nombrados son los únicos que Valle rescata del anonimato y de la oscuridad, pues el resto queda reducido a “bultos durmientes”<sup>539</sup> y “sombras clandestinas”<sup>540</sup>. Todo ello con un fondo *sombrío* –literal y metafóricamente–, ya que la acción se desarrolla “en la sombra clandestina de los ramajes”<sup>541</sup> y “bajo las sombras del paseo”<sup>542</sup>, como muestran las acotaciones.

Con ese oscuro telón de fondo, las descripciones de personajes que realiza Valle-Inclán, como expone Rubio Jiménez, se convierten en “fugaces retratos caricaturescos de marcados trazos como en los aguafuertes goyescos o solanescos. Sin apenas color, reforzado el blanco [...] por los golpes de luz que disipan unos momentos las tinieblas”<sup>543</sup>. Realmente, Valle logra crear auténticas caricaturas mediante un inteligente juego de luces y sombras, potenciando el blanco como si de una rápida pincelada se tratase, para conseguir el contraste. Así ocurre cuando La Vieja Pintada, “blanca y fantasmal”, descubre sus encías sin dientes “bajo la máscara de albayalde”<sup>544</sup>, o cuando al final de la escena surge de entre las sombras “el rostro albayalde de otra vieja peripatética”<sup>545</sup>. Dicha escena es además un buen ejemplo de por qué la crítica ha situado a *Luces de bohemia* en el centro de la caricatura moderna española.

Por tanto, vemos cómo en Valle-Inclán la estética de blanco y negro, presente en sus autos y esperpentos, es el resultado de un estilizado juego de contrastes de luz y sombra, con claras reminiscencias goyescas y directamente deudor de la plasticidad sintética de la silueta. Pero la estética de blanco y negro conecta también con el cinematógrafo (cuya influencia en Valle hemos señalado en el apartado 3.2.3 de este capítulo), y es precisamente esta relación lo que justifica su presencia en los dibujos para *La tragedia de Doña Ajada*. En ellos, si bien la influencia de Goya se circunscribe al primer dibujo y está exenta de todo componente crítico, la estética de blanco y negro responde a la elección por parte de Almada del género de sombras o siluetas como homenaje al cine de entonces, del cual el teatro de sombras, las fantasmagorías, así como la linterna mágica que debía proyectar los dibujos, eran importantes precursores.

---

<sup>539</sup> Ramón del Valle-Inclán: *Luces de bohemia: esperpento*, Madrid, Espasa Calpe, 1993, p. 127.

<sup>540</sup> *Ibíd.*, p. 135.

<sup>541</sup> *Ibíd.*, p. 127.

<sup>542</sup> *Ibíd.*, p. 129.

<sup>543</sup> J. Rubio Jiménez: “La escena X...”, p. 106.

<sup>544</sup> R. del Valle-Inclán: *Luces de bohemia...*, p. 129.

<sup>545</sup> *Ibíd.*, p. 135.

### 3.3. Un homenaje contemporáneo y premonitorio en los albores del cine sonoro en España

Para terminar, nos gustaría resaltar cómo *La tragedia de Doña Ajada* no solo homenajea los precedentes del cinematógrafo, sino que se inserta plenamente en la contemporaneidad y lo hace con gran premonición de futuro.

Por aquel entonces, el cine, que había cobrado vida en los mismos años en que los primeros movimientos de vanguardia empezaban a dominar la vida cultural europea, se consideraba “el arte nuevo por excelencia”<sup>546</sup>, como afirmaba el crítico y periodista Sebastiá Gasch en 1928; “un nuevo lenguaje artístico que [...] se erigía en rasgo distintivo de la modernidad”<sup>547</sup>, “dada su base maquinística o técnica y sus vínculos con el mundo urbano”<sup>548</sup>. No es de extrañar, por tanto, que sus posibilidades creativas interesasen profundamente a los vanguardistas; es más, ningún intelectual o artista español fue ajeno, durante los años veinte, a la fascinación ejercida por el nuevo invento, que estaba considerado (en respuesta a una misma concepción estética del hecho artístico, de acuerdo con la innovadora interdisciplinariedad de la época) “como una especie de síntesis de todas las artes, ‘y como punto de encuentro de la modernidad maquinista y de la estética’”<sup>549</sup>.

Poniendo como ejemplo la opinión de César M. Arconada en 1929, el cine es, en efecto, una expresión de lo moderno que ocupa el primer lugar en el recinto de las artes y cuyo carácter funciona como aglutinador del resto de las expresiones artísticas:

Es todas las artes juntas, la poesía, la literatura, la música, la arquitectura, la pintura. En esa síntesis está precisamente su eficacia y, a la vez, su grandeza. Es folletín, es novela, es lirismo... Están copados todos los campos [...], sólo existen otras artes en tanto en cuanto están próximas, relacionadas con el cine<sup>550</sup>.

Esa relación innegable del cine con las demás artes estaba implícita en *La tragedia de Doña Ajada*, no solo por la inclusión directa –linterna mágica– e indirecta –teatro de sombras y fantasmagorías– de los precedentes del cinematógrafo en un espectáculo que combinaba texto, dibujos y música, sino por la importancia que la presencia de ésta última –la partitura– comportaba en un espectáculo de estas

---

<sup>546</sup> Sebastiá Gasch: “Cinema y arte nuevo”, *La Gaceta Literaria*, II, 44, 15-10-1928, p. 4.

<sup>547</sup> Rafael Utrera Macías: “Luis Cernuda: Una genuina fascinación por el cinema”, en: Mechthild Albert (ed.), *Vanguardia española e intermedialidad: artes escénicas, cine y radio*, Madrid, Iberoamericana; Frankfurt am Main, Vervuert, 2005, p. 489.

<sup>548</sup> Francis Lough: “Jarnés y el cine”, en: Mechthild Albert (ed.), *Vanguardia española e intermedialidad: artes escénicas, cine y radio*, Madrid, Iberoamericana; Frankfurt am Main, Vervuert, 2005, p. 408.

<sup>549</sup> Román Gubern: *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*, Barcelona, Anagrama, 1999, p. 79, citado en: Francisco Soguero García: “Entre las sombras: César M. Arconada y la crítica cinematográfica”, Mechthild Albert (ed.), *Vanguardia española e intermedialidad: artes escénicas, cine y radio*, Madrid, Iberoamericana; Frankfurt am Main, Vervuert, 2005, 461.

<sup>550</sup> Estas declaraciones de Arconada pertenecen a: “Respuesta a una encuesta”, *Popular Film*, n° 129, 17-1-1929, p. 34, y han sido recogidas en: F. Soguero García: “Entre las sombras...”, p. 466.



características en 1929. Así lo supo ver Víctor Espinós cuando escribió en el diario *La Época*:

Por de pronto, arguye cortesía y gratitud este colaborar de la máquina de proyección en un concierto sinfónico en sala donde las sinfonías tienen la mejor acogida [...]. De otra parte, al “cine” sonoro se contesta con el sonido espectacular. Apolo cineasta. Y todavía más: en el presente estado de lucha, estos gestos de amistad entre la linterna mágica y la orquesta, parecen indicar la posibilidad de un “pour parler” entre la pantalla y la batuta<sup>551</sup>.

El “estado de lucha” al que se refería Espinós era el debate surgido a raíz del naciente cine sonoro, que había visto la luz en Estados Unidos en 1926<sup>552</sup> y cuya llegada a España se produjo en la misma época en que *Doña Ajada* pisó los escenarios, pues 1929 fue un año clave para la implantación del sonoro en nuestro país, como veremos a continuación.

Aunque desde 1926 empezaron a aparecer tímidamente las primeras exhibiciones experimentales y ocasionales de sistemas de cine sonoro en España<sup>553</sup>, no fue hasta septiembre de 1929<sup>554</sup>, en el Cine Coliseum de Barcelona (que contaba con los primeros equipos fijos de reproducción sonora), cuando tuvo lugar la primera exhibición pública de un film sonoro “en régimen de explotación comercial normal entre nosotros y sin discos”<sup>555</sup>: *La canción de París* (*Innocents in Paris*, Richard Wallace, 1928)<sup>556</sup>.

Ese mismo año de 1929 aparecieron en el mercado español varios sistemas autóctonos, aunque un tanto toscos, que tendrían una vida efímera, como el Melodión de Antonio Graciani, con el que se sonorizó *El cantor de jazz* o, a finales de año, el Filmófono de Ricardo M. Urgoiti, siendo *Fútbol, amor y toros* (Florián Rey,

---

<sup>551</sup> V. Espinós: “La tragedia...”, *La Época*, 2-12-1929.

<sup>552</sup> Aunque tradicionalmente y en gran parte de la bibliografía se considera *El cantor de jazz* (*The jazz singer*, Alan Crosland, 1927) como el primer largometraje sonoro, en realidad lo fue *Don Juan* (Alan Crosland, 1926), postsincronizado con música de Mozart y efectos de sonido pero sin diálogos, los cuales aparecerían por primera vez en *El cantor de jazz* un año después. La primera película completamente hablada fue *Lights of New York*, dirigida por Bryan Foy y estrenada por Warner Brothers en 1928.

<sup>553</sup> Véase al respecto: Gustavo Domínguez y Genaro Talens (dirs.): *Historia General del Cine: La transición del mudo al sonoro*, Madrid, Ediciones Cátedra, S. A., 1995, vol. VI, p. 151; Joan Minguet Batllori y Julio Pérez Perucha (eds.): *El paso del mudo al sonoro en el cine español. Actas del IV Congreso de la A.E.H.C. (Asociación Española de Historiadores del Cine)*, Madrid, Editorial Complutense, D.L., 1993, pp. 6, 11-13; Román Gubern, José Enrique Monterde, Julio Pérez Perucha, Esteve Rimbau y Casimiro Torreiro: *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra Signo e Imagen, 2005, p. 125.

<sup>554</sup> Poco antes, en junio de 1929, se había estrenado una versión muda de *El cantor de jazz*, dado que ninguna sala comercial estaba equipada aún con aparatos sonoros. Además, vale la pena recordar que en enero del mismo año la cinta había sido exhibida en el Cine-Club Español y presentada por Ramón Gómez de la Serna con la cara embadurnada de negro, aunque la carencia tecnológica hizo que la película se acompañara asincrónicamente por discos con canciones hebreas y de jazz.

<sup>555</sup> J. Minguet Batllori y J. Pérez Perucha (eds.): *El paso del mudo...*, p. 13.

<sup>556</sup> De este acontecimiento da cuenta la revista *Música. Ilustración Ibero-Americana*, I, 2, octubre de 1929, p. 65, en su sección titulada “El cine sonoro”.

1929) la primera película sonorizada con este sistema<sup>557</sup>. Además, en octubre-noviembre de 1929, Francisco Elías, quien ejercería “la función de puente de transición entre el cine mudo y el cine de producción sonora en España”<sup>558</sup>, rodó, con el sistema Phonofilm de sonido óptico de Lee De Forest, *El misterio de la Puerta del Sol*, “primera cinta rodada con sonido directo y verdaderamente autóctona”<sup>559</sup>.

También en 1929, dado que las deficiencias de las instalaciones técnicas en la Península no permitían completar las películas sonoras de forma satisfactoria, surgieron varias alternativas industriales que se prolongarían hasta 1931: rodar películas sonoras españolas en estudios alemanes, franceses o ingleses (la primera fue *La canción del día*, 1929); o sonorizar a posteriori, en estudios extranjeros, películas rodadas mudas en España, como *La aldea maldita* (1929) de Florián Rey.

Podemos decir que “entre 1929 y 1932 nuestro cine vivió la agonía de la producción muda y la parálisis de su industria, a la vez que tardaba en producirse [...] el despegue de una producción sonora normalizada”, que no tuvo lugar “hasta el verano de 1932 en los Estudios Orpheu de Barcelona”<sup>560</sup>. De esta forma, si en Hollywood la transición se había terminado casi por completo a finales de 1929 y principios de 1930, el año clave para la consolidación del sonoro en España fue 1933<sup>561</sup>.

Por lo que respecta al controvertido debate en torno al cine sonoro, del que Espinós se hacía eco en su crítica, teóricos y artistas del cine mudo ya se habían mostrado contrarios fuera de nuestras fronteras, temerosos de que el sonoro acabara con el rico y complejo lenguaje visual elaborado por el cine mudo<sup>562</sup>. Charles Chaplin, por ejemplo, declaró que se había asesinado a la pantomima, el arte más antiguo del mundo<sup>563</sup>; para René Clair, el problema estaba en el lamentable uso que la industria pudiera hacer del nuevo invento; y los maestros del cine soviético –Eisenstein, Pudovkin y Alexandrov– firmaron el manifiesto *Contrapunto musical* en 1928, advirtiendo del peligro de que la palabra y el diálogo esclavizaran la libertad creadora del montaje, y proponiendo como solución el empleo antinaturalista y asincrónico del sonido<sup>564</sup>.

Por otra parte, la llegada del sonoro significó la pérdida de trabajo para numerosos músicos que tocaban en las orquestas de los cines y que se organizaron

---

<sup>557</sup> Cfr.: G. Domínguez y G. Talens (dirs.): *Historia General del Cine: La transición...*, p. 151; J. Minguet Batllori y J. Pérez Perucha (eds.): *El paso del mudo...*, pp. 13-14; Román Gubern: *El cine sonoro en la II República (1929-1932)*, Barcelona, Editorial Lumen, 1977, p. 25.

<sup>558</sup> J. Minguet Batllori y J. Pérez Perucha (eds.): *El paso del mudo...*, p. 15.

<sup>559</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>560</sup> *Ibid.*, p. IX.

<sup>561</sup> Cfr.: G. Domínguez y G. Talens (dirs.): *Historia General del Cine: La transición...*, pp. 29 y 154.

<sup>562</sup> Véase al respecto la opinión negativa del teórico Rudolf Arnheim sobre el cine sonoro, en: *Ibid.*, pp. 231, 241 y 353.

<sup>563</sup> Habría que esperar a 1940 para que Chaplin se decidiera por fin a hablar en su película *El gran dictador*.

<sup>564</sup> Cfr.: R. Gubern: *Historia del cine*, Barcelona, Editorial Lumen, 2000, p. 197; G. Domínguez y G. Talens (dirs.): *Historia General del Cine: La transición...*, pp. 346-347.

en sindicatos para defender sus derechos, aunque poco pudieron hacer dado el imparable avance del nuevo fenómeno cinematográfico. En el caso español, el acompañamiento musical en directo de películas mudas fue, precisamente, una de las principales ocupaciones laborales para los músicos durante los años veinte, por lo que es evidente el impacto negativo que causó en el sector la aparición del sonoro, reflejándose en las revistas sindicales a principios de los años treinta<sup>565</sup>.

Los mismos espectadores se mostraron en un principio reticentes al sonoro (más en Europa que en EEUU) debido, por un lado, a las notorias imperfecciones en las proyecciones (ruidos, distorsiones, ausencia de sonido) y, por otro, al problema idiomático en la Europa no angloparlante durante las primeras proyecciones sonoras. Este último argumento fue usado además por muchos intelectuales en contra del cine sonoro, ya que significaba la pérdida de la universalidad de la imagen y se consideraba una experiencia disgregante de las naciones<sup>566</sup>.

En España, la polémica internacional acerca del cine sonoro se seguía y debatía en cenáculos y tertulias<sup>567</sup>. Si bien “la unanimidad de las reticencias era en los inicios casi absoluta”<sup>568</sup>, también hubo algunos defensores entre los que encontramos al omnipresente Ramón Gómez de la Serna, cuya actitud vanguardista le hizo defender a contracorriente el valor del cine sonoro, incluso antes de que éste compareciera en público en nuestro país<sup>569</sup>.

Como admirador y entusiasta que era Ramón del medio cinematográfico, éste influyó en sus greguerías y en su obra narrativa, como en las novelas *El Incongruente* (1922) y, sobre todo, en la hollywoodiense *Cinelandia* (1923)<sup>570</sup>; dejando además escritos algunos guiones que nunca llegaron a rodarse<sup>571</sup>. Igualmente, intervino en el experimento fílmico *El orador* o *La mano* a finales de los años veinte y apareció en la película *Esencia de verbena* (1930) de Giménez Caballero<sup>572</sup>. Tampoco podemos

---

<sup>565</sup> Cfr.: Heriberto Navarro Arriola y Sergio Navarro Arriola: *Música de cine: historia y coleccionismo de bandas sonoras*, Madrid, Ediciones Internacionales Universitarias, 2005, p. 41.

<sup>566</sup> Véase: G. Domínguez y G. Talens (dirs.): *Historia General del Cine: La transición...*, pp. 26-27, 165-170, 345.

<sup>567</sup> La revista *Nuevo Mundo* se hizo eco de la polémica al introducir en sus páginas (tan solo siete días después del estreno de *La tragedia de Doña Ajada*) una sección con el curioso título “Una pregunta de *Nuevo Mundo*: ¿cómo prefiere usted el cine: mudo o sonoro?”, *Nuevo Mundo*, XXXVI, 1872, 6-12-1929, [p. 46].

<sup>568</sup> G. Domínguez y G. Talens (dirs.): *Historia General del Cine: La transición...*, p. 346.

<sup>569</sup> Ramón Gómez de la Serna: “La nueva épica”, *La Gaceta Literaria*, II, 44, 15-10-1928, p. 4.

<sup>570</sup> Cfr.: Ignacio Soldevila-Durante: “Ramón Gómez de la Serna entre la tradición y la vanguardia”, en: Dru Dougherty y M<sup>a</sup> Francisca Vilches de Frutos (coords. y eds.), *El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia. 1918-1939*, Madrid, CSI, Fundación Federico García Lorca, Tabacalera, S. A., 1992, p. 71.

<sup>571</sup> Véase: Román Gubern: *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*, Barcelona, Editorial Anagrama, S. A., 1999, pp. 21-26.

<sup>572</sup> Cfr.: Juan M. Minguet Batllori: “El cine como signo de modernidad en las primeras vanguardias artísticas”, en: Joaquim Romaguera i Ramío, Peio Aldazabal Baradaji y Milagros Aldazabal Serbio

olvidar su interés por Charlot –que fascinó a tantos vanguardistas– y por el “charlotismo”, del que habló en la revista *Tobogán* en 1924 y, posteriormente, en la primera y segunda edición de su libro *Ismos* (1931 y 1943, respectivamente), mostrando su visión ambigua de Chaplin<sup>573</sup>.

A propósito, conviene recordar (como vimos en el apartado 1.3.2 de este capítulo) que Ramón fue autor, en 1932, del libreto de la ópera *Charlot*. En él, de acuerdo con su defensa del cine sonoro y en contraste con la opinión de Chaplin, “el Charlot que insistía en el cine mudo aparece como personaje fragmentado, un ‘medio ser’”<sup>574</sup>. Se trata de un desdoblamiento del personaje protagonista, cuya escisión es explicada por el mismo Ramón:

[...] me propuse que el gran cómico de la pantalla, que a la sazón no quería ni hablar ni cantar en las películas, apareciese con un sosias o personaje cantor que, siempre detrás de él –como su *sombra*–, cantase como si fuese el propio Carlitos<sup>575</sup>.

Gómez de la Serna introduce así un Bis parlante de Charlot que se convierte en su *sombra*<sup>576</sup> y que no solo subraya la mudez intrínseca a Charlot (ícono del cine mudo, en contraste con el cine sonoro, representado por el Bis), sino que funciona también como reflejo del desdoblamiento Charlot-Chaplin: el uno personaje ilusorio y el otro personaje real, objeto de críticas en aquel entonces por su vida privada<sup>577</sup>.

De esta forma, Ramón reelaboraba el motivo principal de *Los medios seres*<sup>578</sup>. La búsqueda de la plenitud a través del amor, del encuentro con otro ser complementario, que había expuesto en esa obra teatral y que en el libreto operístico encarnaba la figura de Charlot (que “se sirve de un tenor a la italiana para cortejar a su amada sin pronunciar él *ni una nota*, como un ‘Charlot’ auténtico, fiel al cine mudo”<sup>579</sup>), se enriquecía ahora “con la introducción del conflicto entre apariencia y realidad, que tenía actual expresión en el nuevo mundo del cine”<sup>580</sup>. Y en relación con ese juego ficción-realidad, teniendo en cuenta que Ramón fue

---

(eds.), *Las vanguardias artísticas en la historia del cine español. III Congreso de la A.E.H.C., Asociación Española de Historiadores del cine*, San Sebastián, Filmoteca Vasca, [1991], p. 291.

<sup>573</sup> Ver: J. R. García Ober: “Chaplin visto por Ramón...”, pp. 144-148.

<sup>574</sup> *Ibíd.*, p. 156.

<sup>575</sup> R. Gómez de la Serna: *Nuevas páginas de mi vida...*, p. 59.

<sup>576</sup> Obsérvese la elección de la palabra “sombra” por parte de Gómez de la Serna para explicar sus intenciones en el libreto de la ópera *Charlot*; un término presente en su literatura y cargado de significado, como hemos visto en el apartado 2.3.4.2 de este capítulo.

<sup>577</sup> Véase, a propósito: Ioana Zlotescu: “Preámbulo al espacio literario del ‘teatro’”, en: Ramón Gómez de la Serna, *Obras completas XIII. Novelismo V / Teatro. Novelas cortas y teatro de vanguardia (1927-1947)*, Barcelona, Círculo de lectores, Galaxia Gutemberg, 2002, p. 615; A. Muñoz-Alonso López: *Ramón y el teatro...*, pp. 227-231.

<sup>578</sup> Ver el apartado 2.3.4.2 de este capítulo.

<sup>579</sup> E. Casal Chapí: “Salvador Bacarisse”, *Música*, 2, 1938, pp. 45-46.

<sup>580</sup> A. Muñoz-Alonso López: *Ramón y el teatro...*, p. 232.

comparado en ocasiones con Charlot<sup>581</sup>, Rubio Jiménez propone que esa comparación pudo influir en la génesis del libreto, el cual podría interpretarse también como una “reflexión sobre las paradojas del artista en la sociedad, donde puede suceder que los personajes lleguen a suplantar a su creador”<sup>582</sup>.

Recordemos igualmente que la música de *Charlot* fue compuesta entre 1932 y 1933 por Salvador Bacarisse, quien, si bien no tuvo que ver directamente con la música de cine<sup>583</sup>, sí que se sintió atraído por el popular personaje cinematográfico y su mundo. En este sentido, y continuando con el interés que, como vimos, los autores de *La tragedia de Doña Ajada* mostraron por el nuevo arte, recordemos también que Manuel Abril tampoco fue ajeno al novedoso lenguaje, cuyos esquemas narrativos influyeron en sus cuentos, y escribió incluso un guión de cine. Almada Negreiros, por su parte, hizo de actor en una ocasión, ilustró textos de Gómez de la Serna sobre cine y, en su decoración para el cine San Carlos (con motivo de la inauguración de un aparato sonoro en 1930) celebró tanto el cine mudo –incluyendo un homenaje a Charlot– como el naciente cine sonoro<sup>584</sup>.

El futuro de este último y su maridaje con la música era sin duda visto en 1929 de forma esperanzadoramente profética por Espinós, para quien “los gestos de amistad” que *La tragedia de Doña Ajada* había puesto de manifiesto entre la orquesta y la linterna mágica (precursora de la combinación de música e imagen proyectada a un tiempo, como el teatro de sombras y las fantasmagorías), indicaban un posible “‘pour parler’ entre la pantalla y la batuta”<sup>585</sup>. Una clara premonición de la importancia que, con el tiempo, cobraría la banda sonora como parte fundamental e indisoluble de una película.

---

<sup>581</sup> Véase: *Ibíd.*, pp. 222-223; J. Rubio Jiménez: “El teatro de vanguardia...”, pp. 631-632.

<sup>582</sup> J. Rubio Jiménez: “El teatro de vanguardia...”, p. 633.

<sup>583</sup> Cfr.: Joseph Lluís i Falcó: “Los compositores de la Generación de la República y su relación con el cine”, en: Begoña Lolo (ed.), *Campos interdisciplinarios de la Musicología. V Congreso de la Sociedad Española de Musicología (Barcelona, 25-28 de octubre de 2000)*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, D.L., 2002, vol. I, p. 773.

<sup>584</sup> Véanse, para más información, los apartados 1.1, 1.2 y 1.3 de este capítulo.

<sup>585</sup> V. Espinós: “La tragedia...”, *La Época*, 2-12-1929.



Figura 1: *La Lanterne Magique*, siglo XIX. Grabado en París por J. Guélard y dibujado por C. Huet. Museo Nazionale del Cinema, Turín.



Figura 2: *Linterna ambulante*, siglo XIX. Caricatura anónima inglesa. Archivo de la Filmoteca de Zaragoza.



Figura 3: *Siluetta con organillo y arpista.*





Figura 4: *Tuti li mundi*, h. 1814-1823. Dibujo de Francisco de Goya, Álbum C. Hispanic Society, Nueva York.



Figura 5: *Mirar lo que no ven*, 1824-1828. Dibujo de Francisco de Goya, Álbum G. Gerstenberg, Berlín. Destruído.



Figura 6: *Félix el Gato*, 1929-1930. Panel decorativo para el Cine San Carlos. José de Almada Negreiros. Centro de Arte Manuel de Brito (CAMB), Algés, Lisboa.



Figura 7: Dibujo nº 1 para *La tragedia de Doña Ajada*, 1929. José de Almada Negreiros. Colección particular.



Figura 8: Dibujo nº 2 para *La tragedia de Doña Ajada*, 1929. José de Almada Negreiros. Colección particular.





Figura 9: Dibujo nº 3 para *La tragedia de Doña Ajada*, 1929. José de Almada Negreiros. Colección particular.



Figura 10: Dibujo nº 4 para *La tragedia de Doña Ajada*, 1929. José de Almada Negreiros. Colección particular.



Figura 11: Dibujo nº 5 para *La tragedia de Doña Ajada*, 1929. José de Almada Negreiros. Colección particular.



Figura 12: Dibujo nº 6 para *La tragedia de Doña Ajada*, 1929. José de Almada Negreiros. Colección particular.



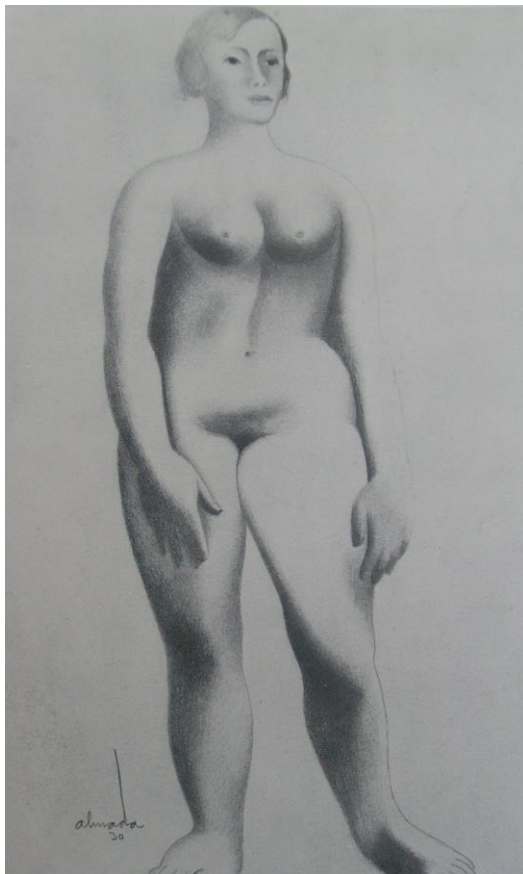


Figura 13: *Dibujo*, 1930. José de Almada Negreiros. Colección del Centro de Arte Moderno de la Fundación Calouste Gulbenkian. Lisboa.



Figura 14: *Festas da Cidade*, 1934, dentro del *Programa das festas de Lisboa (1934)*. José de Almada Negreiros. Colección Museu da Cidade. Lisboa.

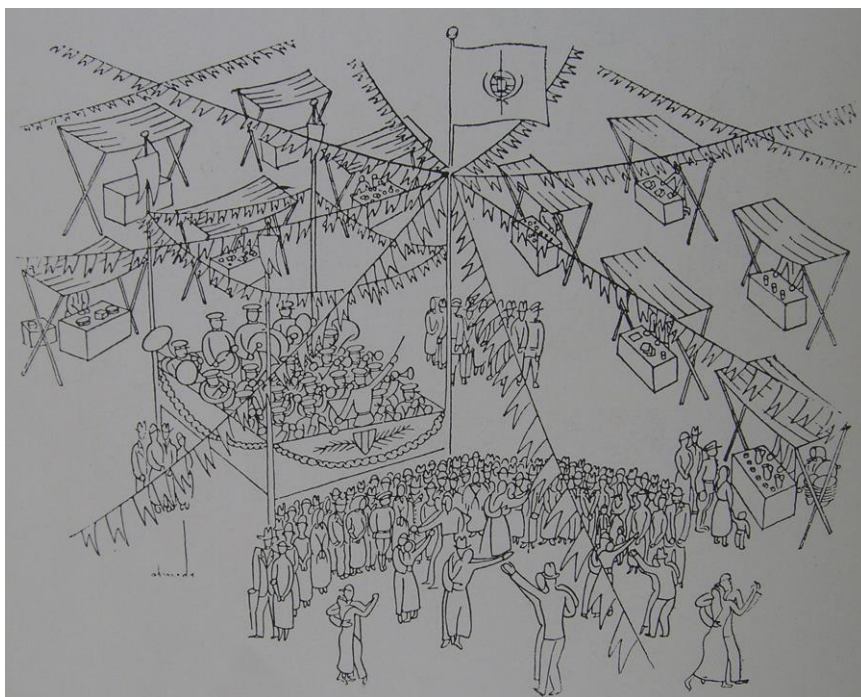


Figura 15: *Arraial no Terreiro do Paço*, 1934, dentro del *Programa das festas de Lisboa (1934)*. José de Almada Negreiros. Colección Museu da Cidade, Lisboa.



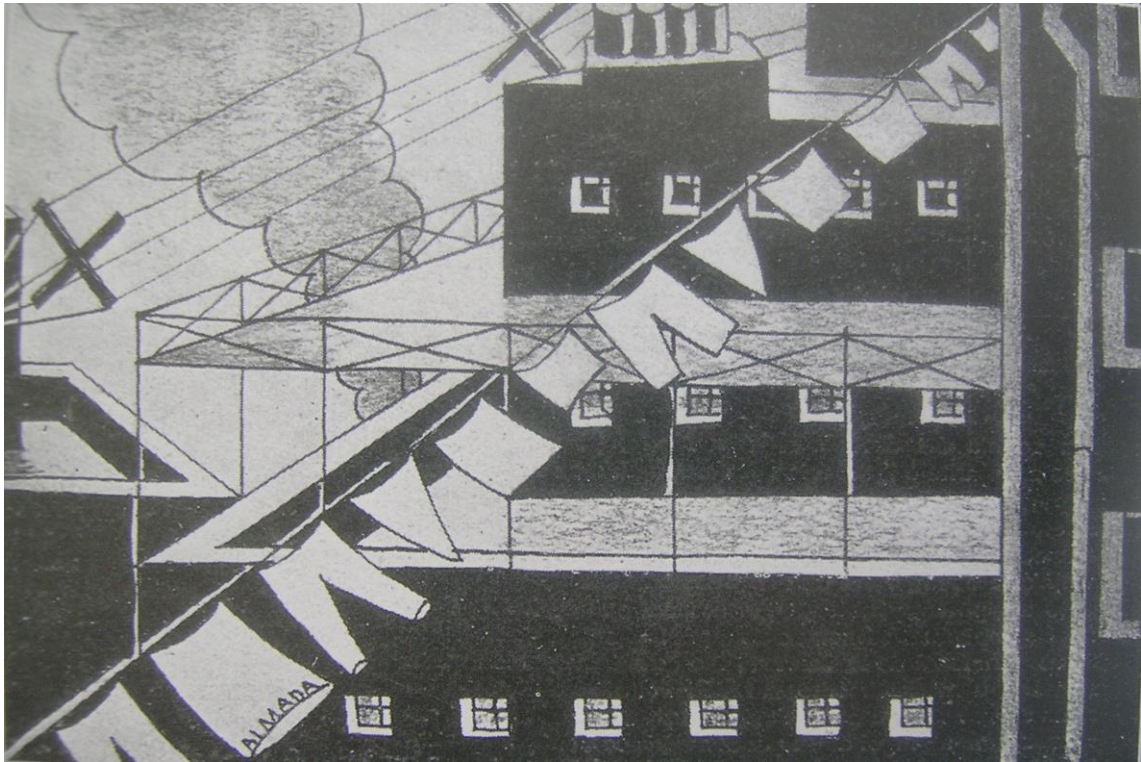


Figura 16: Ilustración de José de Almada Negreiros para el texto de Ramón Gómez de la Serna “Azoteas trasatlánticas”, *Nuevo Mundo*, 8-2-1929.



Figura 17: *Autorretrato en grupo*, 1925. José de Almada Negreiros. Colección del Centro de Arte Moderno de la Fundación Calouste Gulbenkian, Lisboa.





Figura 18: *Las bañistas*, 1925. José de Almada Negreiros. Colección del Centro de Arte Moderno de la Fundación Calouste Gulbenkian, Lisboa.



Figura 19: *Accesit*, 1932. José de Almada Negreiros. Colección del Centro de Arte Moderno de la Fundación Calouste Gulbenkian, Lisboa.



Figura 20: Dibujos para *O naufrágio da Ínsua* (selección), 1934. José de Almada Negreiros. Colección particular.



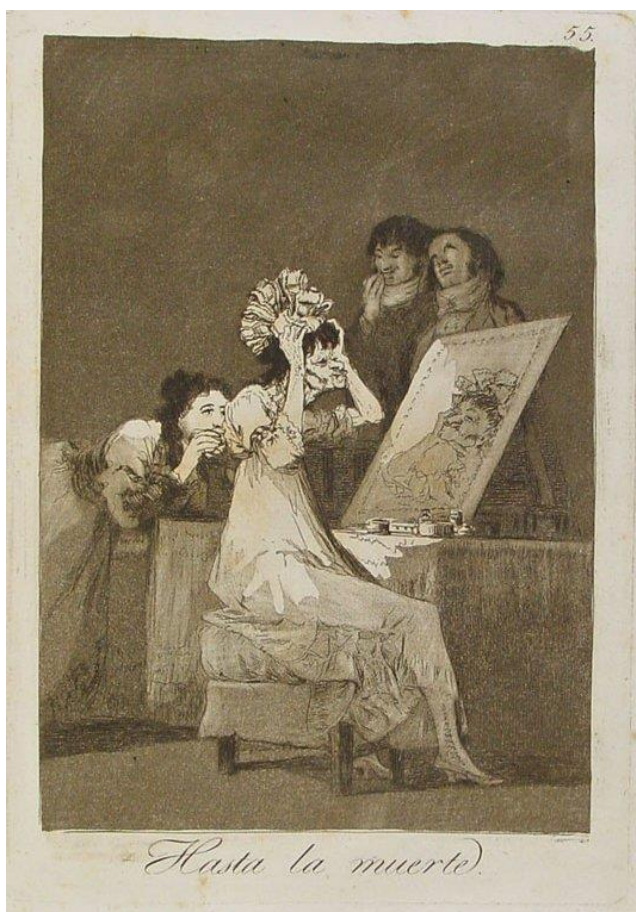


Figura 21: "Hasta la muerte". Serie de *Los Caprichos*, publicada en 1799. Francisco de Goya. Calcografía Nacional, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.



Figura 22: Ilustración de J. de Almada Negreiros para el texto de Ramón Gómez de la Serna "La manicura de Lucrecia Borgia", *La Esfera*, 13-4-1929.



Figura 23: [*La muerta-viva*]. Anónimo.

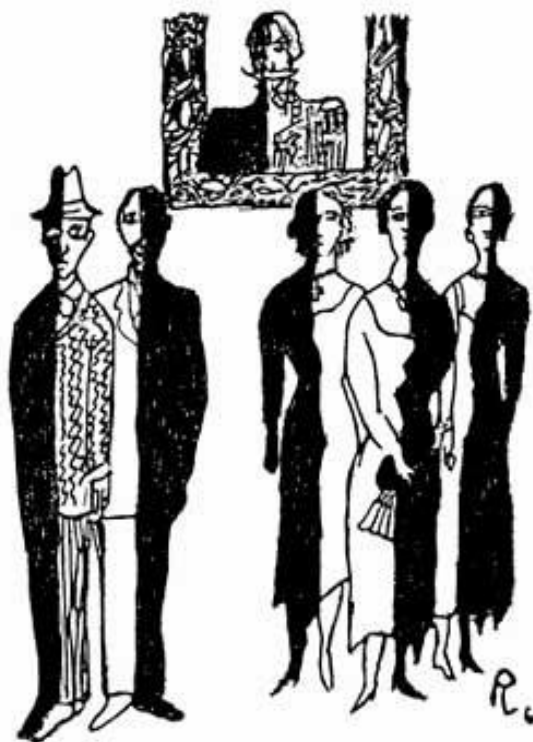


Figura 24: Dibujo de Ramón Gómez de la Serna para su obra teatral *Los medios seres*, 1929.



Figura 25: Interpretación gráfica de "La tragedia de doña Ajada", de Salvador Bacarisse. (Entierro de doña Ajada). Augusto Fernández. Revista Ondas, VI, 285, 29-11-1930, p. 8.

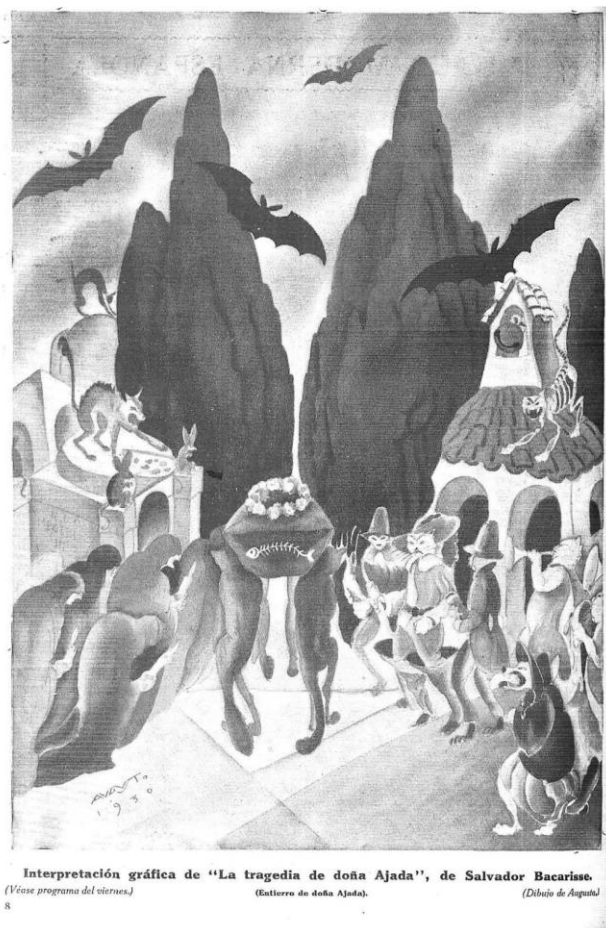


Figura 26: Los grandes cipreses de Villa d'Este, Salón de 1765. Jean-Honoré Fragonard. Musée des Beaux-Arts, Besançon.



Figura 27: [*La raposa y la ventera*]. Ilustración de Francisco Rivero Gil para la primera edición de *Ligazón*, de Ramón del Valle-Inclán, en la colección La Novela Mundial, 1926, p. 8.



Figura 28: [*La raposa*]. Ilustración de Francisco Rivero Gil para la primera edición de *Ligazón*, de Ramón del Valle-Inclán, en la colección La Novela Mundial, 1926, p. 33.



## CONCLUSIONES

### 1. La vanguardia como encuentro interdisciplinario entre las artes

La *vanguardia* —o *vanguardias*—, como apelativo de un *arte nuevo*, alude a un conjunto de movimientos que se manifiestan en Europa en los diferentes campos artísticos desde principios del siglo XX y que, a pesar de sus diferencias e individualidades, mantienen cierto discurso común caracterizado por el rechazo radical al pasado y el culto a *lo nuevo*; por lo que, desde el punto de vista historiográfico, y teniendo en cuenta la profunda y fecunda huella que dejaron, se considera que comienza entonces una nueva época en la historia de las artes que llega hasta la Segunda Guerra Mundial. No obstante, y a pesar de lo atractivo que resulta como instrumento terminológico el poder agrupar dichos movimientos bajo el rótulo de *primeras vanguardias*, *vanguardias históricas* o *primeros movimientos de vanguardia*, no podemos olvidar que incluyen tendencias bien diferenciadas y que, aunque el concepto y sus contenidos específicos pertenezcan a la tradición contemporánea, no todas las manifestaciones artísticas que conviven en el tiempo y sus artífices pueden ser calificables de *vanguardistas*.

En paralelo a las innovaciones en el campo de la música y las artes plásticas (la disolución de los principios tonales se corresponde con la disolución del espacio plástico renacentista entendido como “ventana” que reproduce la realidad mediante la perspectiva), tuvo lugar a principios del XX una renovación en el campo escénico que se verificó en la búsqueda de un nuevo drama para romper con el modelo del teatro naturalista decimonónico, mera traducción escénica del drama burgués. El naturalismo, sin embargo, realizó una aportación importante a la evolución hacia el teatro moderno: la consolidación de la figura del director escénico, de quien pasaban a depender todos los componentes del espectáculo, iniciándose así un proceso encaminado a otorgar categoría artística al espectáculo teatral y que culminaría con la construcción de la escena moderna durante las primeras décadas del siglo XX.

En el seno de dicho proceso se desarrolló un debate sobre la interdependencia o autonomía del arte escénico-teatral con respecto al dramático-literario, lo que se tradujo en una pugna entre directores y dramaturgos al defender los primeros la primacía del arte escénico para liberarlo de su servilismo al drama, provocando la pérdida de importancia del texto dramático y el desplazamiento del dramaturgo. La formulación más clara de ese deseo de liberación del teatro con respecto a la literatura fue el lema “Rethéatraliser-le-théâtre”, que implicaba devolver a la escena los recursos espectaculares que la habían caracterizado (eliminados en el XIX con el fin de lograr una traducción directa de la realidad mimetizada por el drama), y para lo que no solo se tomaron como modelo otras formas espectaculares populares (el cabaret o *music-hall*, el circo, el cine), sino que el teatro se volvió hacia aquellos procedimientos que le eran propios, utilizando todos los medios de expresión posibles.

En efecto, una característica afín al teatro de las primeras décadas del siglo XX fue la concepción de la escena como lugar de colaboración e integración de diversas disciplinas artísticas, concepción que hundía sus raíces en el simbolismo decimonónico, donde muchos creadores buscaron modelos alternativos al naturalismo (los teatros simbolistas parisinos introdujeron a pintores-artistas en

sustitución de pintores-decoradores). El simbolismo, a su vez, bebía de dos fuentes fundamentales: la teoría de Baudelaire sobre las correspondencias entre las artes y los efectos sinestésicos, y, sobre todo, el modelo del drama musical wagneriano, concebido como “obra de arte total” (*Gesamtkunstwerk*), que tuvo una formidable repercusión en las propuestas escénicas con aspiración de modernidad del primer tercio del siglo XX, adoptando diferentes configuraciones.

Para evitar que los límites consustanciales a cada forma de arte la restrinjan a un determinado campo de expresión, Wagner había defendido la necesidad de una fusión nacida de la colaboración de las diferentes artes orgánicamente integradas en el *drama*, convirtiendo al teatro en el lugar más apropiado para acoger esa unión y a sí mismo en el creador de la obra resultante. Esta idea integral del espectáculo escénico basado en una pluralidad de lenguajes artísticos fue compartida por la mayoría de los reformadores del teatro europeo a comienzos del siglo XX en su afán por “reteatralizarlo”, y llevó a los directores (entendidos en su concepto moderno como eficaces coordinadores de todos los elementos según el precedente wagneriano, y a través de quienes debía articularse la regeneración del teatro) a potenciar la colaboración con artistas de otros ámbitos, en su mayoría vanguardistas después de la Primera Guerra Mundial. A la vez, músicos y pintores, estimulados por la comunicabilidad del medio escénico y por la eficacia de la interdisciplinariedad para hacer llegar el arte moderno a un público más extenso (un ejemplo en España sería La Barraca y el impulso dado al surrealismo), se interesaron por el teatro como vehículo de expresión al que trasladar sus modernos conceptos artísticos, convirtiendo los escenarios europeos en terreno de experimentación y contribuyendo a la modernización del teatro y la danza.

Los Ballets Rusos de Diaghilev se convirtieron en modelo de renovación para todas las artes al defender su fusión como aspiración máxima de toda creación, una concepción moderna del ballet que suponía una novedad frente al ballet tradicional. Al otorgar la misma importancia a los diferentes elementos, se rompía con la habitual sumisión de la música a los pasos obligados del repertorio, dando libertad de creación al coreógrafo, al músico y al escenógrafo, a la vez que se estimulaba la originalidad de sus respectivas creaciones. Sin embargo, a medida que la compañía fue dando entrada a la vanguardia, la danza comenzó a perder importancia frente a las otras artes, resquebrajándose el equilibrio en el resultado final, lo que demostraba la fragilidad de la “obra de arte total” en la danza y ponía en entredicho su interdependencia con respecto al resto de los elementos.

En lo concerniente al caso español, la denominación de *vanguardia* debe ser utilizada con prudencia; habría que hablar más bien de *renovación* en los distintos ámbitos artísticos, pues el fenómeno de la vanguardia, tal y como se manifestó en los países europeos más avanzados, no se produjo en nuestro país, donde presentó unas dimensiones estéticas claramente diferentes y en circunstancias muy distintas. Por ello, solo es posible hablar de la existencia de una vanguardia española durante el primer tercio del siglo XX siempre y cuando tengamos en cuenta el hecho diferenciador de la misma y la contextualicemos de forma adecuada.

La entrada decisiva de la vanguardia —o de la renovación— musical, plástica, teatral y coreográfica en España se produjo con retraso con respecto a Europa, principalmente a partir de los años veinte (producto de los esfuerzos anteriores en



los diversos campos) y cuyos frutos recogió la década siguiente hasta la Guerra Civil, que constituyó una cesura para con el fenómeno vanguardista y el de la cultura de la modernidad española en general, que tardaría décadas en recuperarse.

A la hora de emular el fenómeno de la vanguardia extranjera, se llevó a cabo en España una operación de importación con ecos autóctonos que dio lugar a un gran eclecticismo en los diferentes terrenos artísticos en cuanto a la asimilación de nuevos estilos, lo que, si bien origina resultados de singular riqueza, dificulta asimismo una distinción nítida de las distintas tendencias a la manera en que se hace en el plano europeo. El principal referente fue Francia, país con el que los intercambios culturales –sobre todo durante los veinte– eran constantes, y a través del cual llegaban las nuevas tendencias musicales, plásticas, teatrales y coreográficas del arte europeo, que se entremezclaban con la tradición española, dando como resultado una fértil dialéctica entre vanguardia y tradición, una de las señas de identidad del vanguardismo español.

Al igual que con la denominación *Música Nueva* nos referimos a la creación musical española del primer tercio del siglo XX desarrollada con una vocación renovadora, pero se ha llegado a cuestionar la existencia de una verdadera vanguardia musical en la España de entonces porque las vanguardias europeas más transgresoras no tuvieron apenas seguidores en nuestro país; empleamos el término *Arte Nuevo* para referirnos a la experiencia de renovación plástica española vinculada al Movimiento Moderno internacional, pero sin que podamos hablar de propuestas radicales que cuestionen la noción heredada de obra de arte.

En el terreno teatral, también se desarrolló en España una corriente “reteatralizadora” opuesta al naturalismo que reivindicaba la libertad del arte teatral –o escénico– con respecto a la literatura para recuperar la esencia del teatro. En esta defensa del concepto de espectáculo frente a la preeminencia del texto dramático, donde la palabra se consideraba secundaria, era necesario dar preferencia a signos más escénicos –o teatrales–, restituyendo a la escena los recursos espectaculares de los que se había prescindido durante el siglo XIX, primando ahora una definición del espectáculo como arte sensible y visual. En consecuencia, creadores e intelectuales debatieron sobre la necesidad de extender en España una idea interdisciplinaria del teatro y de las artes en general que bebía nuevamente de la idea wagneriana de lograr la unidad orgánica de los distintos elementos, que debían ser armónicamente coordinados por el director de escena moderno mediante una interpretación personal y coherente de la obra, cuya esencia debía ser resaltada por el escenógrafo moderno (un pintor no habitual de la escena y con aspiraciones artísticas, en sustitución del pintor-decorador con sus escenografías realistas y sin conexión con los otros elementos del espectáculo), lo que supuso un avance para la escenografía .

Dentro de esta renovación del panorama escénico español, la presencia de los Ballets Rusos marcó un antes y un después. Con su fascinante propuesta de arte total sirvieron de modelo en cuanto a la colaboración directa con otros artistas, a la vez que abrieron nuevos caminos: musicales, pues con ellos llegó Stravinsky; escenográficos, al incorporar a pintores de vanguardia (aunque la única ruptura consistiera en el “estilo” de la tela pintada); y coreográficos, puesto que cambiaron la percepción que de la danza tenía el público español, que no estaba acostumbrado a ver ballets al estar la danza escénica subordinada a otras fórmulas teatrales.

Si bien en el teatro el ejemplo de los Ballets Rusos encontró un eco temprano, en el aspecto puramente coreográfico las consecuencias fueron más tardías, pues se hacía muy difícil trasplantar este espectáculo a la danza en España. Solo después de 1925, a raíz del éxito en París de la versión para ballet de *El amor brujo* de Manuel de Falla con coreografía de Antonia Mercé, se intentó aplicar el modelo interdisciplinario propuesto por los Rusos en las compañías de baile que se crearon con un repertorio específico de danza española: un nuevo lenguaje coreográfico que encontró en el ballet un espacio donde desarrollarse, estrenándose durante los años veinte y treinta un importante número de ballets inspirados en los de Falla, y que abrían una nueva vía creativa –la del ballet español– que se iría consolidando a lo largo del siglo XX.

De hecho, entre las propuestas de renovación escénica del primer tercio de siglo dentro de la corriente “reteatralizadora”, destacó en España el ballet como género escénico en el que confluían creadores de diferentes ámbitos artísticos, vinculados a las nuevas tendencias y unidos por la voluntad de aunar distintos lenguajes como respuesta a las aspiraciones de cambio que compartían, con el fin de lograr la integración de España en la cultura europea. Esto fue posible gracias al esfuerzo aglutinador e interdisciplinario llevado a cabo por las dos compañías de baile más relevantes de la época: los *Ballets Espagnols* de Antonia Mercé, *la Argentina*, y la Compañía de Bailes Españoles de Encarnación López, *la Argentinita*; en cuya creación participaron, respectivamente, Cipriano de Rivas Cherif y Federico García Lorca, quienes jugaron un papel importante en la consideración del ballet como parte integrante de la renovación escénica que ambos defendían.

## **2. La romería de los cornudos: un ballet español para la escena moderna**

Las compañías de la Argentina y de la Argentinita están directamente relacionadas con la concepción y puesta en escena, respectivamente, del ballet *La romería de los cornudos*, para el cual Rivas Cherif creó el libreto en colaboración con García Lorca, y que cuenta con música de Gustavo Pittaluga y escenografía de Alberto Sánchez. Este ballet es un reflejo de lo expuesto, tanto en lo que se refiere a la colaboración interdisciplinaria entre creadores vinculados a la renovación, como a la hora de obtener un resultado en el que elementos de vanguardia se combinan con la tradición española, consiguiendo un producto de gran originalidad. Esta doble simbiosis es el resultado de la influencia de las corrientes escénicas europeas y de la manera en que se recibe, adopta y asume la vanguardia en los diferentes campos artísticos.

En cuanto a los creadores, sus múltiples intereses, propios del mundo intelectual y comprometido con la renovación en el que se movían, hicieron que confluyeran en un espectáculo de estas características, pues todos, como representantes de las nuevas corrientes artísticas, compartían la convicción de la necesidad de conectar España con la modernidad foránea.

Rivas Cherif fue el primer director de escena español en el sentido moderno. Su actividad escénica, como autor y director de grupos y proyectos teatrales que impulsaron la renovación, se extendió a la ópera y al ballet, géneros para los que escribió libretos. En el origen de su interés por las relaciones entre teatro y música estaban las lecturas de Gordon Craig, uno de los grandes renovadores del teatro y cuyo ideal de teatralidad pretendía reflejar la armonía del movimiento en el espacio

según el modelo de la música y la danza. El interés de Rivas por esta última se vería alimentado por el impacto que le produjeron los Ballets Rusos, en cuya estética decía que fructificaba realmente el ideal wagneriano.

También los Ballets Rusos llamaron la atención de Lorca, influyéndole al proyectar su afición por la música y la pintura en su propia obra dramática, donde los recursos musicales y plásticos se entrelazan en perfecta síntesis con la palabra. Esta concepción integral se identificaba con la visión que del hecho teatral tenía Rivas Cherif, con quien Lorca compartía la defensa del protagonismo del director de escena, faceta que él mismo desarrollaría al frente de La Barraca buscando la unidad del espectáculo. La admiración recíproca que se profesaban se materializó en colaboraciones en las que intentaron renovar la escena española; un deseo de renovación que, partiendo de las mismas premisas de interdisciplinariedad que transformaban la escena europea, y unido a sus variados intereses artísticos, los impulsó a apoyar a la Argentina y a la Argentinita en la creación de sus compañías.

Antonia Mercé supo aplicar su educación en música, artes plásticas y literatura al perfil interdisciplinario de los *Ballets Espagnols*, en los que pretendía seguir el modelo de Nikita Baliev y su Teatro del Murciélago, que ofrecía espectáculos mixtos de teatro, música y baile. También tuvo presente a los Ballets Rusos en cuanto a la colaboración con artistas contemporáneos ligados a la renovación en los distintos campos, puesto que su objetivo era crear una forma moderna y española de danza escénica, mediante un repertorio propio de ballets sobre la base de nuevas composiciones e ideas escenográficas, partiendo de temas españoles con marcado carácter teatral. Su ejemplo fue seguido por Encarnación López.

A lo dicho sobre la vinculación con la renovación escénica por parte de Rivas y Lorca, que incluía el género del ballet y conectaba con los objetivos de la Argentina y la Argentinita, hay que añadir la de Pittaluga, quien, aparte de su compromiso con la Música Nueva como integrante del Grupo de los Ocho (cuyas composiciones se enmarcan en la vanguardia musical española de estos años) y de su interés por el ballet, participó como actor y músico a las órdenes de Rivas en el grupo de teatro experimental El Mirlo Blanco, y defendió las novedades en el campo de las artes plásticas como impulsor en Madrid del grupo ADLAN (Amigos del Arte Nuevo), sensibilidad compartida por Lorca, para cuyo teatro Pittaluga compuso canciones.

Asimismo, el escultor y pintor Alberto Sánchez, cuya obra contribuyó a impulsar la renovación plástica en España, compartía con Lorca una proximidad estética y conceptual, como quedó demostrado con la firma de ambos en el manifiesto de los Ibéricos, así como en el concepto de naturaleza que se desprende de muchas piezas dramáticas lorquianas y que está presente en las escenografías de Alberto para La Barraca, cuyos objetivos de instrucción pública coincidían con la actitud que adoptó Alberto respecto al arte y su función, entroncando a la vez con la labor pedagógica y didáctica llevada a cabo por Rivas en el ámbito teatral.

En el ballet *La romería de los cornudos* debemos distinguir dos momentos principales: 1927, año del que datan las primeras versiones del libreto y la partitura, destinados a los *Ballets Espagnols* (1927-1929) de la Argentina, quien no llega a estrenarlo; y 1933, cuando lo lleva a escena la Compañía de Bailes Españoles (1933-1934) de la



Argentinita, quien encarga entonces la escenografía, realizándose asimismo una nueva versión del libreto, lo que provoca cambios en la música.

Las primeras noticias sobre la inclusión de *La romería de los cornudos* como parte del repertorio de los *Ballets Espagnols* datan de mayo de 1927, cuando la idea de crear el ballet ya estaba en marcha a juzgar por la correspondencia consultada y los indicios en prensa. Tres meses más tarde ya existía una versión para piano de la partitura que iba a ser enviada a París a Antonia Mercé, y que llegaría a su destino en octubre de ese año; en cuanto al libreto, estaba concluido y en poder de la Argentina en París desde septiembre. Aunque estudios anteriores se hacen eco de un intento fallido de representar el ballet en 1927 en la Residencia de Estudiantes, no hemos podido probarlo. Sí podemos afirmar que en mayo de 1928 la bailarina todavía pretendía estrenar el ballet con su compañía, pero no sabemos por qué finalmente no lo hizo.

Los meses de 1927 que rodean la creación de las primeras versiones del libreto y la partitura fueron fructíferos respecto a la relación entre sus creadores. Resulta clave el papel jugado por Rivas Cherif para conseguir que Margarita Xirgu estrenara *Mariana Pineda*, estreno que Rivas le anuncia a Lorca por carta en febrero y que tendría lugar en Barcelona en junio, convirtiéndose en el primer triunfo de crítica para Lorca e intensificándose desde entonces su colaboración con Rivas, prueba de lo cual es el trabajo conjunto en el libreto del ballet que nos ocupa, que tres meses más tarde ya estaba terminado. En cuanto a Pittaluga, cuya inclusión en el proyecto probablemente estuvo vinculada a su amistad con Lorca y Rivas, en marzo actúa en *El Mirlo Blanco* dirigido por este último, y a principios de mayo (a finales de ese mes ya se piensa incluir *La romería de los cornudos* en el repertorio de los *Ballets Espagnols*) lo encontramos asistiendo a un banquete en honor de Antonia Mercé celebrado en el Círculo de Bellas Artes, coincidiendo allí con Rivas y Arnold Meckel, representante de la bailarina.

Por lo que se refiere al libreto, del que se conservan tres versiones (A, B y C), la elección de un tema español para el argumento (la popular romería granadina de Moclán) viene determinada por el lenguaje corporal que debía ilustrarlo —la danza española—, así como por las posibilidades que ofrece a la hora de incidir en el estereotipo de “lo español” de cara al público europeo, pues los *Ballets Espagnols* solo actuaban en el extranjero.

El germen de todo el ballet sería el “Romance de Fuente Viva” que aparece a continuación de la versión B y cuyo autor es muy probablemente Lorca, a tenor de las similitudes entre la simbología del Romance y la de *Yerma*. Lorca proporcionaría la idea inicial del argumento materializada en el Romance, a partir del cual Rivas Cherif habría elaborado el libreto: primero, la versión B (más desarrollada y literaria), seguida de la versión A (más breve y eficaz, añadiendo una estructuración en escenas con bailes y danzas), ambas en 1927 (de hecho, A y B comparten semejanzas estructurales); y en 1933, de cara al estreno del ballet, la versión C, la cual, no solo muestra una estructuración más lógica del texto dramático, así como referencias espaciotemporales y detalles sobre el movimiento y el gesto que facilitan su puesta en escena a la vez que potencian el aspecto ritual y simbólico del libreto, sino que C presenta elementos propios —ausentes de A y B— que fueron llevados a escena según la crítica, y cuya estructura está más cerca de la partitura orquestal que creemos fue interpretada entonces, con cuya transcripción para piano fue publicada esa versión C.

El contenido del “Romance de Fuente Viva” funciona como un resumen del argumento de *La romería de los cornudos*, cuyo desarrollo y desenlace tiene lugar en el libreto, mediante personajes concretos y sus acciones, potenciado todo ello por la simbología. De hecho, las tres versiones dan lugar a un libreto ritual y simbólico mediante una acumulación de símbolos que, como en el “Romance de Fuente Viva”, están relacionados con las creencias populares y a medio camino entre lo religioso-cristiano y lo pagano. Si bien algunos símbolos del Romance desaparecen en los tres textos, otros se mantienen, añadiéndose símbolos nuevos ligados a gestos rituales fundamentales que se repiten en las tres versiones y sirven para ampliar el significado simbólico, pues forman parte del desarrollo y desenlace del ballet, que viene a ser una prolongación y resolución del conflicto planteado en el Romance. El resultado es una simbología pagana (relacionada con la maternidad, la fecundidad, la sexualidad y los mitos dionisiacos) que se funde con la cristiana y enlaza con el “Romance de Fuente Viva” a través del “Romance de Solita”, el cual se corresponde musicalmente con el segundo movimiento de la partitura que fue interpretada en 1933, y cuyo texto reproduce la primera estrofa del “Romance de Fuente Viva” con cambios.

Esta relación con lo simbólico, al contrario de lo que ocurre en *Yerma* (donde tiene lugar desde un punto de vista serio), se lleva a cabo en *La romería de los cornudos* acudiendo a lo burlesco –para llevarlo a lo grotesco– a través de la técnica de la parodia, un recurso habitual en el teatro español de la primera mitad del siglo XX y que tanta importancia tuvo para las vanguardias de la época. Si bien el libreto no es en sí mismo paródico, lo paródico se obtiene al llevarlo a escena en 1933 mediante la presencia de lo burlesco en la música, la escenografía, el vestuario y la coreografía.

Por lo que respecta a la música, la partitura compuesta por Pittaluga en 1927 para la compañía de la Argentina no ha llegado como tal hasta nosotros, pues sabemos que no coincidía exactamente con la partitura interpretada en el estreno del ballet en 1933 por la compañía de la Argentinita y la cual sí se ha conservado. A la hora de determinar que se realizaron cambios para adaptar aquella primera versión de 1927 a la puesta en escena de 1933, ha sido providencial el hallazgo en Estados Unidos de la partitura de la Suite de danzas que Pittaluga extrajo de la versión escénica original –abreviándola y modificándola– y que se estrenó en 1930. Además, sabemos por la prensa que en 1932 se interpretó otra versión sinfónica de *La romería de los cornudos* que la crítica denominó “íntegra”, pues se añadían nuevos movimientos a los de la Suite de danzas. Si bien esta partitura tampoco nos ha llegado, la estructura resultante de los movimientos de la Suite, más los “nuevos” de la versión “íntegra”, muestra mayor cercanía con A y B, a la vez que presenta diferencias con la estructura de la partitura orquestal conservada e interpretada en 1933, y la cual se identifica con C.

De todo ello se deduce que, probablemente ya en 1933, una vez fundada la Compañía de Bailes Españoles de la Argentinita y de cara a la puesta en escena del ballet, se realizaron modificaciones en el libreto, dando lugar a la versión C y propiciando el que Pittaluga realizara cambios en la partitura para ajustarse al nuevo libreto. De entre esos cambios sobresale la supresión de la “Danza de Sierra ante el Cristo”, uno de los movimientos añadidos en la versión sinfónica “íntegra” interpretada en 1932, pero ausente de la partitura del Ballet en 1933, y el cual se corresponde con una escena crucial en A y B, pero omitida en C. Esa escena, con connotaciones paganas, supersticiosas y primitivas, se eliminaría del estreno del ballet

en noviembre de 1933 para evitar la controversia, dado el momento complejo que atravesaba España en las relaciones Iglesia-Estado. El mismo motivo podría explicar la eliminación de la bacanal final de la versión C (presente sin embargo en A y B), con el consiguiente cambio en el final de la partitura estrenada en el treinta y tres.

Desde el punto de vista estrictamente musical, la partitura interpretada en 1933 se enmarca dentro de un nacionalismo vanguardista: si bien posee una impronta fuertemente española, de acuerdo con el tipo de danza al que estaba destinada y en sintonía con otros ballets de la época en la estela de los de Falla, Pittaluga logra trascender los tópicos del nacionalismo español mediante características musicales que nos permiten señalar rasgos de modernidad, conforme a la renovación del lenguaje musical —la Música Nueva— que en la España de la época llevaba a cabo el Grupo de los Ocho —aunque no solo— coincidiendo con la situación musical europea.

Si bien la preponderancia de la melodía es una característica de la Música Nueva que liga *La romería de los cornudos* al pasado musical romántico, contribuyendo al éxito entre el público y a que la obra no fuera considerada como vanguardista por sus contemporáneos, hallamos otros elementos que sí nos permiten hablar de modernidad, como ya señalara la crítica. Así, frente a la grandilocuencia romántica, encontramos una concepción camerística y un tratamiento individualizado de los timbres orquestales con predominio de los vientos en detrimento de la cuerda, a lo que se suma la claridad en la textura y la importancia dada a la forma —con ausencia de desarrollo—, rasgos que están presentes en la estética neoclásica que tanto interesó a los Ocho, aunque no podemos hablar aquí de neoclasicismo propiamente dicho. Otro elemento de modernidad propio de la Música Nueva es el alejamiento de la tonalidad tradicional, que en este caso se produce mediante la expansión de la misma, originando las disonancias a las que se refiere la prensa. Igualmente moderno es el ritmo, caracterizado por la ruptura del pulso con cambios de compás, polirritmias, juego de planos y acentos diferentes, hemiolias o toques percutidos, y donde se adivina la indiscutible sombra de Stravinsky.

No podemos olvidar el carácter burlesco, cargado de ironía y humor —llegando a lo grotesco—, que impregna esta composición, característica que *La romería de los cornudos* comparte con otros ballets del Grupo de los Ocho, en consonancia con el carácter lúdico defendido en su manifiesto y entroncando con las vanguardias musicales europeas. Ese carácter burlesco lo logra Pittaluga a través sobre todo de recursos tímbricos, los cuales, junto a otros recursos rítmicos, armónicos y temáticos, le sirven, dado el valor teatral de la obra, para potenciar musicalmente la versión C del libreto y subrayar el significado del texto. En este sentido destaca la “Danza de Chivato”, donde se emplea la diferenciación tímbrica de los vientos para lograr una sonoridad más humorística, y en la que se alcanza el máximo del grotesco al estar la música, según la crítica, apoyada por ahí el vestuario y la coreografía.

En resumen, la propuesta musical de Pittaluga resulta novedosa dentro de lo hispánico y, como demuestra la misma denominación acuñada a posteriori de “nacionalismo vanguardista”, refleja un cierto eclecticismo, no carente de unidad, que también caracteriza la Música Nueva compuesta por el Grupo de los Ocho.

En cuanto a la escenografía de Alberto, si bien algunos estudiosos insisten en datarla en 1927, en realidad fue creada para el estreno del ballet en 1933 por la

compañía de la Argentinita, que habría contratado a Alberto por recomendación de Lorca, con quien la bailarina había colaborado ese año en La Barraca, en la que Alberto trabajó como escenógrafo. Si se repasa su trayectoria, queda claro que esta escenografía no puede ser anterior al inicio de los treinta, pues, si bien encontramos con anterioridad en sus obras rasgos de la Escuela de Vallecas (en la que se enmarca la escenografía), dicha estética no se configura hasta esa década.

Ejemplo característico de una parte de la vanguardia española —o Arte Nuevo— dentro del surrealismo madrileño, la Escuela de Vallecas pone el énfasis en el paisaje castellano-manchego. El interés surrealista por la ciudad se sustituye aquí por el campo, lo que supone el reconocimiento estético de la naturaleza agraria (en consonancia con el ambiente científico y político contemporáneo), dando lugar a una síntesis entre el sentimiento —nacional— del paisaje castellano y la vanguardia internacional. De hecho, Alberto emplea un repertorio decorativo a base de signos que simulan incisiones y que, si bien por un lado remite a la decoración propia de la cultura popular y a los campos arados, por otro alude a un rasgo innovador propio de la escultura del siglo XX (la equiparación en importancia de la masa y el hueco como nuevo valor plástico, resultado de la negación del principio imitativo del arte) que se traslada aquí a la escenografía, empleando el vacío —o hueco— como elemento expresivo. Esta simbiosis entre lo autóctono y lo foráneo se refleja en la composición, sujeta a una mimesis figurativa apegada a la tierra, y con formas biomórficas que aluden al mundo animal y vegetal, entre el esquematismo y la abstracción.

Por otra parte, un elemento fundamental que la crítica destacó y que Alberto introdujo para transmitir la esencia del argumento del ballet (como corresponde a un escenógrafo moderno) es la profusión de cuernos, que aluden a la condición de cornudo del personaje de Chivato e inciden en el carácter burlesco y paródico de la representación, que es potenciado por la música, el vestuario y la coreografía.

A propósito de esta última, cuando la Compañía de Bailes Españoles de la Argentinita estrenó el ballet en 1933 en el Teatro Calderón de Madrid, la coreografía no cosechó en general buenas críticas. El que la música se conociera previamente no contribuyó de forma positiva a la apreciación del conjunto, pues se esperaba una plasmación coreográfica diferente. Tampoco favoreció la excesiva influencia de *El amor brujo* de Falla, ante el que la partitura de Pittaluga salía perdiendo según la crítica, repercutiendo negativamente en lo coreográfico. Debió de influir además el que *El amor brujo* fuera el buque insignia de la Compañía de Bailes Españoles desde que ésta lo estrenara en España coincidiendo con su debut, a lo que habría que añadir que lo representara también en el Teatro Español la víspera del estreno de *La romería de los cornudos* en el Calderón, ballet este último que ocupaba el lugar de *El amor brujo* y constituía la única novedad en un programa idéntico al del Español.

En el aspecto estrictamente coreográfico, las críticas ponían de manifiesto algunos problemas con los que se encontró la compañía de la Argentinita, quien practicaba una danza española menos estilizada que la de la Argentina, y en la que se buscaba más la pureza y la literalidad al reproducir la cita folklórica (una actitud semejante a la de Lorca cuando recopilaba y armonizaba canciones populares), y para lo cual se rodeó de *bailaores* formados en el flamenco. Si bien la idea de fundir lo folklórico auténtico con el todo coreográfico de un ballet moderno podía parecer a priori novedosa, el resultado no siempre fue satisfactorio, como ocurrió en este caso. A

juzgar por las duras críticas, no se lograba del todo la fusión entre los elementos propios de un ballet, como la pantomima, y unos bailarines que eran en realidad *bailaores* acostumbrados a otro tipo de repertorio y de escenario, lo que afectó de forma negativa a las danzas de composición, dificultando la labor de conjunto y provocando falta de unidad interna. El que no existiese un bagaje en la danza nacional en lo referente al modo de ensamblar baile y argumento, o en el movimiento de masas en escena, afectó a las coreografías y dificultó la fusión entre un género escénico importado y de tradición europea como el ballet, y la danza española.

Frente a lo dicho, la crítica acogió positivamente aquellas partes de la coreografía ligadas al único elemento del vestuario que se menciona: los atributos caprinos que lleva Chivato, los cuales aparecen en el libreto y están relacionados con el aspecto burlesco de la representación, ya que resulta ridículo y grotesco que esos atributos los lleve el marido cornudo que, lejos de demostrar su fuerza, poder y virilidad (significado al que hacen referencia), consiente el adulterio de su mujer.

Por otro lado, la crítica también se hizo eco de la entusiasta y unánime acogida que cosechó la segunda parte del programa, que seguía una línea más folklórica y popular muy del gusto del público, el cual, no acostumbrado al ballet con argumento, seguía prefiriendo los números sueltos; de hecho, los bailes tuvieron en esa época más éxito que los ballets, los cuales no recibieron la significación que se les ha conferido después. Teniendo en cuenta que los bailes eran más económicos y fáciles de poner en escena porque todo el espectáculo podía ser coreografiado e interpretado por una sola persona, y a pesar de que la Argentinita aumentó los bailes en detrimento de los ballets, no deja de ser una apuesta arriesgada y valiente por su parte el llevar a escena *La romería de los cornudos*, un gesto con el que se reconocía la importancia del ballet como fermento artístico renovador en el primer tercio del siglo XX.

En conclusión, surge un espectáculo de naturaleza teatral que, partiendo de un libreto ritual y simbólico que hunde sus raíces en la tradición popular, se inserta en el contexto de las vanguardias de la época gracias al empleo de la parodia, a través de lo burlesco presente en los diferentes elementos (música, escenografía, vestuario y coreografía) de la puesta en escena del ballet en 1933, junto a otros rasgos de modernidad –tomados de la vanguardia internacional– que caracterizan la música y la escenografía, y que se conjugan con elementos autóctonos (de corte andaluz en lo musical y castellano en lo plástico-escenográfico), dando lugar a un resultado de particular idiosincrasia, a pesar de la imperfecta fusión en lo coreográfico.

### **3. *La tragedia de Doña Ajada*: una amalgama heterogénea de cuño vanguardista**

También de naturaleza teatral, si bien no se interpreta sobre las tablas, es el espectáculo *La tragedia de Doña Ajada. Poema bufo siniestro para canto, recitación, linterna mágica y gran orquesta*, cuyo estreno en 1929 en el Palacio de la Música de Madrid provocó un sonado escándalo seguido de una polémica en la prensa. No obstante, la crítica valoró positivamente el intento de crear una forma nueva y heterogénea en la cual los diversos elementos –poema, dibujos y música– se entrecruzaban y apoyaban mutuamente, mezcla que fue calificada de teatral.

En efecto, como fruto original de la colaboración entre el escritor Manuel Abril, el artista Almada Negreiros y el compositor Salvador Bacarisse, la obra constituye un buen reflejo en el ámbito musical de la concepción del espectáculo teatral –dentro de la corriente “reteatralizadora”– como lugar de integración de diversos lenguajes artísticos, máxima clave en estos años para aquellos creadores en busca de la modernidad, como lo eran los autores nombrados, que estuvieron siempre al tanto de las novedades en los distintos campos y prestaron particular atención al teatro.

Abril fue un escritor de muy diversos intereses que abarcaban la música y el teatro, para el que escribió obras en las que introdujo las novedades estéticas que había defendido en una serie de artículos, pioneros a la hora de documentar en español las modernas corrientes escénicas europeas. Participó en la modernización de la literatura infantil, que tuvo lugar en los años veinte vinculada a la vanguardia plástica y literaria, y destacó como crítico de arte por su contribución a la renovación del género y por su defensa de las novedades vanguardistas.

Almada mostró siempre un amor incondicional al espectáculo entendido en su sentido más amplio como artista de todas las artes que era, cuyas fronteras se afanaba en anular en busca de un arte total. Claro reflejo es su variada trayectoria, marcada por la defensa de las novedades en literatura, artes plásticas, danza y teatro, campos en los que participó activamente. Colaboró en los teatros de Madrid como diseñador de escenografías y vestuarios, llegando a escribir obras dramáticas de cuya modernidad dejó constancia Lorca, y alguna de las cuales leyó a Rivas Cherif.

Bacarisse fue uno de los principales representantes de la vanguardia musical española. Músico polifacético, llevó a cabo múltiples actividades culturales, desempeñando una gran labor educativa desde la radio, trabajando como director de orquesta y crítico en prensa, y luchando por mejorar la vida musical. Como director artístico de Unión Radio, introdujo en España aquella música del siglo XX de difícil accesibilidad y promovió la Música Nueva escrita por el Grupo de los Ocho, del cual fue el miembro más polémico por atreverse a introducir “audacias musicales”.

Esta vocación interdisciplinaria y renovadora, resultado de la apertura intelectual y la mentalidad aglutinadora que los tres compartían, los llevó a coincidir y a aventurarse en la creación de un espectáculo como *La tragedia de Doña Ajada*. En este sentido, podemos considerar la mencionada emisora Unión Radio como privilegiado lugar de encuentro más allá del Café Pombo. En ambos lugares aparece la figura de Ramón Gómez de la Serna, quien actúa como nexo de unión y quien, si bien no participa directamente en la creación de la obra, sí que influye en el resultado.

En su tertulia literaria del Pombo, núcleo de vanguardia, sabemos por boca de Ramón que participaron: Manuel Abril, considerado uno de los fundadores por Ramón, en cuya revista *Prometeo* (precursora de otras revistas vanguardistas) colaboró Abril, quien se vería influido en sus escritos por el estilo greguerístico ramoniano; y Almada, cuya estrecha vinculación con Pombo se ha puesto en entredicho, pero cuya amistad y colaboración con Ramón están fuera de toda duda. De hecho, Ramón lo introdujo en los círculos artísticos e intelectuales de la capital, y ambos formaron un perfecto tándem como escritor y dibujante en varias publicaciones, algunas relacionadas con el circo y el cinematógrafo, dos espectáculos asociados al lenguaje de la vanguardia. Si bien no hay testimonios de la participación de Bacarisse en

Pombo, el compositor se relacionó con Abril y Ramón (con los que participaría en otros proyectos dentro del género del teatro musical) a través de Unión Radio.

Fruto de la colaboración entre Bacarisse y Abril nació, en 1928, la partitura *Teatro de “El peón de música”*, que Bacarisse compuso a petición de Abril para la compañía homónima creada ese mismo año bajo su dirección artística. Con ella se pretendía (inspirándose en compañías extranjeras –rusas sobre todo– y en espectáculos como los de Martínez Sierra en el Eslava) renovar diferentes géneros del teatro musical, reconstruyéndolos mediante una visión integradora de los distintos elementos, atendiendo a la novedad y modernidad incluso escenográfica, y cuyo resultado iba a ser un programa formado por diferentes espectáculos con los que llegar a todos los públicos manteniendo la calidad. Su perfil ecléctico se extendía a la música, lo que llevó a Abril a escoger a compositores muy dispares entre los que se encontraba Bacarisse. Este ambicioso proyecto del “Teatro de ‘El peón de música’”, que no llegó a ver la luz, estaba hecho a imagen y semejanza de su creador: su heterogeneidad era un reflejo de los variados intereses de Abril, y la denominación de “peón” hacía alusión al juguete infantil del mismo nombre, enlazando con la importancia del aspecto infantil y lúdico en su obra, y coincidiendo a su vez con las aspiraciones de diversión defendidas por el Grupo de los Ocho y secundadas por Bacarisse.

El compositor se embarcó con Abril en una nueva aventura creadora en 1929: precisamente *La tragedia de Doña Ajada*, sumándose a la empresa Almada Negreiros. Su carácter polifacético y la atención prestada a todo lo novedoso estarían entre los motivos de su vinculación al proyecto, dada además la admiración que le profesaba Abril, defensor de las novedades vanguardistas y tertuliano de Pombo al igual que Almada. Asimismo, detrás de su participación podría hallarse la figura de Gómez de la Serna (que trabajaba en Unión Radio como Bacarisse y Abril), teniendo en cuenta la estrecha relación personal y profesional entre Almada y Ramón, así como la influencia de este último sobre uno de los dibujos para *La tragedia de Doña Ajada*. No es extraño que Ramón se interesase por un proyecto tan original e interdisciplinario como éste, siendo él tan sensible, no solo a las nuevas corrientes literarias y plásticas, sino también musicales, como demostró al saludar con entusiasmo la presentación del Grupo de los Ocho en Madrid en 1930, interés que se materializaría en el libreto de la ópera *Charlot* con música de Bacarisse, y que constituye una novedad en la actividad creadora de un escritor que estuvo bastante alejado del campo musical.

La singularidad de *La tragedia de Doña Ajada* se manifiesta desde el subtítulo, pues es presentada como un “poema bufo” y justamente todas las críticas coincidían en el aspecto humorístico, burlesco, caricaturesco e infantil que los diferentes elementos (poema, dibujos y música) mostraban, características relacionadas con la historia de la linterna mágica, que se incluye en el subtítulo porque con ella se proyectan los dibujos de Almada. Éste, Abril y Bacarisse dotaron a los elementos de las características de ese aparato óptico en su vertiente popular, manteniendo la presencia musical y la figura del narrador que recitaba el poema de Abril, cuya sencillez conectaba con los versos que solían acompañar los espectáculos callejeros de linterna mágica.

Otras características de dicho poema estaban ya presentes en la primera obra teatral de Abril, *La princesa que se chupaba el dedo*: el argumento, propio de un cuento infantil, enlazando con la intensa dedicación de Abril a este tipo de literatura; el tono humorístico y burlesco (que en el poema llega a lo grotesco), subrayado desde el

subtítulo tanto en la obra teatral como en *La tragedia de Doña Ajada*, lo que a su vez coincide más atrás en el tiempo con *La Gatomaquia* de Lope de Vega; el carácter de juego, de broma ligera e intrascendente; y la búsqueda del decoro artístico.

En cuanto a los dibujos de Almada, su esquematización, su carácter caricaturesco y la plasticidad de las figuras (planas y oscuras recortadas sobre fondo claro), evocan la marioneta y conectan con el teatro de sombras, cuya técnica es similar. A propósito, la proyección de sombras fue evolucionando desde sus orígenes hasta convertirse en un espectáculo narrativo y teatral que unía palabra, imágenes en acción y música, elementos que encontramos en los espectáculos de linterna mágica y que forman *La tragedia de Doña Ajada*. Por ello, Almada crea una serie en sí misma en la que escoge el género de sombras o siluetas para dar vida a unos personajes que debían ser proyectados con linterna mágica, precursora, como el teatro de sombras, del cinematógrafo. Pero además, en *La tragedia de Doña Ajada* se daba la combinación de géneros propia de los espectáculos de sombras, pues Almada partía: de un poema cuyas características casaban con la simplicidad, el aspecto caricaturesco y “marionetesco” de las sombras chinescas; y de una partitura con rasgos humorísticos, cuya inclusión en 1929 potenciaba el carácter de homenaje al cine de entonces, reforzado por el blanco y el negro que la silueta proporcionaba. Resulta paradigmático el primer dibujo, donde el juego de sombras y siluetas excede lo puramente plástico gracias al recurso del espejo, mostrando correspondencias con la partitura de Bacarisse en relación con los *retornos*, así como interesantes conexiones iconográficas y filosóficas en las que Goya y Gómez de la Serna juegan un papel fundamental.

Por lo que respecta a la partitura que Bacarisse compuso para ser estrenada en 1929 con el poema y los dibujos, fue reutilizada (como se deduce de la numeración) y es la misma que hoy se conserva en la Fundación Juan March, ya transformada en Suite de Concierto tras haber eliminado algunas partes (en las que se recitaba el poema de Abril) y haber cambiado el orden de los movimientos restantes. Dicha partitura fue compuesta como una serie de estampas musicales que comentaban los versos y los dibujos proyectados por linterna mágica, a la que se otorga una nueva dimensión: frente a su rudimentario y funcional acompañamiento musical, se utiliza aquí una amplia plantilla orquestal. Además, la “Introducción” está concebida como una llamada de atención que coincide con la manera en que antaño se anunciaba la llegada de la linterna para atraer al público callejero, lo cual se relaciona con el pregón, esencial en *El Retablo de Maese Pedro* de Falla, alusión que reflejó la crítica. Asimismo, Bacarisse llevó el humorismo y lo grotesco a lo musical para ilustrar el “poema bufo siniestro” de Abril: junto al sentido del humor que impregna los motivos temáticos, el compositor siguió el modelo del neoclasicismo stravinskiano utilizando diferentes técnicas de deformación del material musical, como la parodia que realiza de un minueto clásico y una fuga barroca que adquieren así un toque burlesco, adecuándose a los versos y entroncando con el carácter lúdico de la Música Nueva compuesta por los Ocho. En esa mirada al pasado característica del neoclasicismo musical, Bacarisse utilizó también procedimientos compositivos típicos del medievo y de la polifonía renacentista. Y en cuanto a lo “siniestro” —presente en el subtítulo—, no solo se refiere al carácter sombrío de algunos movimientos, sino que recuerda la vinculación de la linterna mágica con la fantasmagoría, otro antecedente del cinematógrafo.



A la hora de hallar conexiones entre la música y los dibujos (más allá del aspecto irónico y burlesco que ambos comparten con el poema), es evidente que existen paralelismos entre el carácter musical de algunos temas, de determinadas secciones o de todo un movimiento, para con la representación iconográfica o el significado general de las distintas escenas; coincidencias que demuestran que no todos los dibujos se proyectaban al inicio del movimiento musical correspondiente, sino que en algunos casos se adelantaba su proyección para hacerlo coincidir con parte del movimiento anterior. Sin embargo, y a pesar de estas relaciones entre música y plástica, si con los dibujos se lograba una sensación homogénea y de conjunto, la partitura parece una especie de mosaico formado por movimientos diferentes entre sí (a lo que se suma la yuxtaposición de secciones contrastantes en el interior de cada uno), lo cual pudo contribuir negativamente a la percepción del espectáculo.

En efecto, el estreno de *La tragedia de Doña Ajada* en 1929 produjo un escándalo sin precedentes en los estrenos musicales de la época. Como varias críticas señalaron, la partitura era demasiado novedosa para el público de aficionados al que estaba destinada, comenzando por sus abundantes disonancias (resultado de la bitonalidad o los pasajes prácticamente atonales), que se asociaban estéticamente a una especie de feísmo que desorientaba al auditorio, llegando a hablar la crítica de “arte antiartístico”. Esto es un reflejo de ese nuevo modelo de belleza subjetiva, típico de la vanguardia, que puede admitir lo feo y lo grotesco como resultado de una transformación del objeto artístico a favor de una concentración sobre el medio en detrimento de la temática. En música, esta asunción del material como esencia del propio arte queda evidenciada en la disolución de los principios tonales, a la que Bacarisse tiende al convertir en material la disonancia mediante criterios de belleza distintos. En el origen estaría la toma de conciencia definitiva, por parte del creador en el siglo XX, de su función en la sociedad: comprometido con los nuevos tiempos y en busca de un nuevo lenguaje para representar el presente, se enfrenta a la tradición reivindicando su libertad creadora y la del arte en sí mismo.

En esa idea ligada a la modernidad musical, y en consonancia con el lenguaje europeo de vanguardia, la crítica también se hizo eco de la influencia de Stravinsky, patente en las polirritmias, el tratamiento percutido de la orquesta, el protagonismo de los vientos o el contrastante carácter humorístico y burlesco; este último, si bien casaba perfectamente con el poema y los dibujos, fue mal recibido por el público, que seguía teniendo un serio concepto del hecho musical. Mientras los críticos renovadores veían como positiva la asimilación del lenguaje stravinskiano porque respondía al fenómeno de europeización que perseguían, los más tradicionales la interpretaban como un peligro para la personalidad de los compositores españoles (las pocas referencias españolistas son insuficientes para hablar de nacionalismo).

Sin embargo, más allá de la polémica estrictamente musical, lo que más chocó a público y crítica del estreno de *La tragedia de Doña Ajada* en 1929 fue la simplicidad de la trama y su tratamiento de juego burlesco, reflejado en los dibujos y los versos, frente a la complejidad de la música. Este “desequilibrio” llevó a proponer que la partitura pasase al repertorio sinfónico prescindiendo de la parte literaria y plástica. El resultado fue la Suite de Concierto para gran orquesta que se estrenaría de forma completa en 1931, pero ya sin escándalo alguno; la prensa alabó entonces de forma

unánime la partitura y a su autor, lo que demuestra que, más que la música en sí, la polémica había sido ocasionada por esa combinación de elementos dispares.

Esta falta de unidad entre los distintos elementos se explica mediante la noción de obra artística como acumulación de fragmentos en la que se basa la estética moderna, y según la cual ya no es la armonía de las partes individuales lo que constituye el todo, sino la relación contradictoria de sus elementos heterogéneos. En este sentido, *La tragedia de Doña Ajada* resulta paradigmática como obra inorgánica y de vanguardia porque no existe en ella una conexión armónica entre las partes y el todo, ya que está compuesta por un poema popular e infantil y unos dibujos naïfs frente a una elaborada partitura para gran orquesta. Recordemos que la naturaleza fragmentaria de la obra de vanguardia es un reflejo de las condiciones de vida del espacio urbano, protagonista de una mitología moderna que enlaza con la búsqueda de *lo nuevo* y con la noción de *modernidad* típicamente vanguardistas.

Para poder apreciar estas obras se impone un nuevo tipo de recepción que nace con el arte de vanguardia y que reclama un papel activo por parte del receptor, que debe participar más en la creación, ahondando en la estructura compositiva de la obra para llegar a comprender su naturaleza y colaborar en la construcción del significado. Esto explicaría el desconcierto y el rechazo que el estreno de *La tragedia de Doña Ajada* suscitó en público y crítica, pues, lejos de poner en práctica ese nuevo tipo de lectura, se criticó la falta de unidad debido al aparente desequilibrio que mostraba la obra en su conjunto, convirtiéndose así en un claro ejemplo de la nueva y complicada relación que surge con las primeras vanguardias entre artista y destinatario debido a la libertad que caracteriza entonces la creación.

Esa desmembración de la unidad orgánica que hallamos en *La tragedia de Doña Ajada* encuentra su paralelismo en el teatro de vanguardia, como ocurre con el teatro épico de Bertolt Brecht, ejemplo de arte inorgánico puesto que prima en él la disociación entre los diferentes elementos del espectáculo con el fin de romper toda ilusión escénica y subrayar su valor de ficción para conseguir –frente al teatro aristotélico– distanciar al público de los conflictos planteados en la obra y que pueda mantener así una actitud crítica que despierte sus deseos de actuación social.

En la escena teatral española, esa simbiosis de elementos está en la línea de lo que Valle-Inclán hace en sus esperpentos, en los que se acerca al lenguaje escénico de Brecht y su técnica del distanciamiento, ya que ambos intentan desactivar el mecanismo de la catarsis aristotélica mediante el rechazo del mimetismo escénico. Frente a la armonía de contrarios presente en la tragedia clásica, el esperpento se configura como una estética de disonancias que encontramos también en *La tragedia de Doña Ajada*, donde tenemos una obra de tres piezas que aparentemente no encajan. Esta experimentación mediante la unión de diferentes elementos que se concreta en modalidades híbridas, alcanza uno de sus grados más altos en los autos para siluetas del propio Valle, cuya denominación alude a dos géneros tradicionales bien distintos (el auto medieval o barroco y el teatro de sombras) y en los que el dramaturgo lleva a cabo su más arriesgada transposición del arte de las siluetas a la literatura.

Un perfecto ejemplo de esta experimentación con la sombra o silueta en lo literario es la estética de blanco y negro que hallamos en los esperpentos y en los autos para siluetas (coincidiendo con los dibujos de Almada desde el punto de vista

plástico), como resultado de un estilizado juego de contrastes de luz y sombra, con reminiscencias goyescas y directamente deudor de la plasticidad sintética de la silueta, cuya plasmación escénica conectaba con las iniciativas renovadoras de la primera vanguardia teatral. Pero la estética de blanco y negro se relaciona además con el cinematógrafo, lo que justificaría su presencia en los dibujos para *La tragedia de Doña Ajada*, donde, si bien la influencia de Goya se circunscribe al primero y está exenta de todo componente crítico, la estética de blanco y negro responde principalmente a la elección por parte de Almada del género de sombras o siluetas como homenaje al cine de entonces, del cual el teatro de sombras, las fantasmagorías, así como la linterna mágica que debía proyectar los dibujos, eran importantes precursores.

En la época en que se estrenó *La tragedia de Doña Ajada*, el cine fascinaba a los vanguardistas debido a su condición de nuevo lenguaje capaz de aunar modernidad técnica y estética, a la vez que se consideraba una especie de síntesis de todas las artes. Ese carácter aglutinador estaba implícito en la obra que nos ocupa, no solo por la inclusión directa –linterna mágica– e indirecta –teatro de sombras y fantasmagorías– de los precedentes del cinematógrafo en un espectáculo que combinaba texto, dibujos y música, sino por la importancia que la presencia de esta última comportaba en un espectáculo de estas características en 1929, año clave en nuestro país para la implantación del sonoro. El futuro de este último y su maridaje con la música fue visto por la crítica de forma profética a raíz del estreno de *La tragedia de Doña Ajada* en 1929, un espectáculo que, al unir una gran orquesta con la linterna mágica (precursora a su vez de la combinación de música e imagen proyectada a un tiempo, como el teatro de sombras y las fantasmagorías) suponía una clara premonición de la importancia que cobraría la banda sonora como parte fundamental de una película.

En definitiva, la integración de diversos lenguajes artísticos en *La tragedia de Doña Ajada* como resultado de su originaria concepción teatral, interdisciplinaria y moderna, no atañe solo a lo literario, plástico y musical reflejado en los tres elementos principales que la componen; sino que se extiende al lenguaje cinematográfico, como demuestra la naturaleza fragmentaria del propio espectáculo, coincidiendo con el principio constructivo de montaje –básico del arte vanguardista– y cuyo modelo se encuentra justamente en el cine, al cual se homenajea aquí desde sus precursores hasta la llegada del sonoro, insertando plenamente la obra (vanguardista en lo musical, estructural y conceptual) en su contemporaneidad.

-----

Como ha quedado evidenciado en las páginas anteriores, gracias a un estudio multidisciplinar que proponemos como modelo metodológico idóneo de cara al futuro, *La romería de los cornudos* y *La tragedia de Doña Ajada*, como producto artístico que son de algunos de los creadores más relevantes de la primera vanguardia española en los diferentes campos artísticos, se convierten, no solo en el espejo en el que se refleja la interdisciplinariedad de cuño vanguardista y de origen wagneriano que caracteriza el proceso de creación de la escena moderna que da título a esta tesis, sino también en verdadero espejo de su época. Una época en la que sus inquietos protagonistas, desde todos los campos y guiados por una decidida, insaciable, permeable –e incluso ambiciosa– curiosidad, se asomaron al mundo y soñaron para España una renovación musical, plástica, teatral y coreográfica acorde con la europea.

## CONCLUSIONS

### 1. The Avant-gard as an interdisciplinary meeting between arts

The *Avant-garde*, as a name for a kind of *new art*, refers to a collection of movements that emerged in Europe in different artistic fields at the beginning of the twentieth century, which, despite its many differences and individualities, maintained a common discourse characterised by a radical rejection of the past and promotion of the cult of *the new*. From a historiographical point of view, and taking into account the profound and prolific imprint it left behind, a new era in the history of the arts, lasting until the Second World War, is considered to have begun. However, despite the appeal of being able to terminologically group these movements under the banner of *the early Avant-gardes*, *historical Avant-gardes* or *early avant-garde movements*, what we should not forget is that they took on very distinct forms and, although their concept and specific content belonged to the contemporary tradition, not all artistic manifestations that coexisted at the same time or their creators can be classed as *avant-gardist*.

In parallel with innovations in the fields of music and the visual arts (the dissolution of tonal principles corresponded to the dissolution of the Renaissance visual art space construed as a “window” that reproduced reality through perspective), a renewal in the theatrical field took place in the early twentieth century that was confirmed by the search for a new kind of drama to break the model of nineteenth-century naturalist theatre, a simple theatrical translation of bourgeois drama. However, naturalism made an important contribution to the evolution towards modern stage: the consolidation of the role of the stage director, who became responsible for all of the elements of the performance, thereby initiating a process aimed at conferring artistic quality to the theatrical work and culminating in the creation of a modern stage in the first decades of the twentieth century.

At the heart of this process, a debate developed on the interdependence or autonomy of the performing arts with respect to drama and literature, which resulted in a conflict between directors and playwrights in which the former defended the primacy of the performing arts to release it from its subservience to drama, leading to the loss of importance of the dramatic text and the displacement of the playwright. The clearest formulation of this desire for liberation from the theatre with respect to literature was the catchphrase “Rethéâtraliser-le-theatre”, which signified returning to the stage the elements of spectacle – eliminated in the nineteenth century – that had previously characterised it. Not only were other popular forms (cabaret or music hall, circus, cinema) taken as a model, theatre also returned to methods that were its own, using all possible means of expression.

Indeed, one characteristic related to the theatre in the first decades of the twentieth century was the conception of the stage as a place of collaboration and integration of different artistic disciplines – a conception that was rooted in nineteenth-century symbolism, in which many creators sought alternative models to naturalism. Symbolism was inspired by two fundamental sources: Baudelaire’s

theory of the correspondence between the arts and synaesthetic effects, and the Wagnerian music drama model, conceived as a “total work of art” (*Gesamtkunstwerk*), which had a tremendous impact on stage works with aspirations of modernity in the first third of the twentieth century.

Wagner had defended the need for a fusion originating from the collaboration of the different arts organically integrated into the *drama*, turning the theatre into the most appropriate place to host this union and himself into the creator of the resulting work. This comprehensive idea of a stage show based on a plurality of artistic languages was shared by most reformers in European theatre in the early twentieth century in their quest to “retheatricalise” it and led directors to enhance collaboration with artists from other areas, mostly avant-gardists after the First World War. In turn, musicians and painters, stimulated by the communicability of the stage medium and the effectiveness of interdisciplinarity to bring modern art to a wider audience, were interested in the theatre as a vehicle of expression with which to convey their modern artistic concepts, turning European stages into experimentation grounds and contributing to the modernisation of theatre and dance.

Diaghilev’s Ballets Russes became a model for renewal of all of the arts by defending their fusion as the highest aspiration of all creativity – a modern conception of ballet which represented an innovation over traditional ballet. By attaching equal importance to the different elements, it broke with the usual submission of music to the obligatory steps of the repertoire, giving freedom of creativity to the choreographer, musician and stage designer, while stimulating the originality of their respective creations. However, as the company was ushering in the Avant-garde, dance began to lose importance over other arts, undermining the balance in the final result, which demonstrated the fragility of the “total work of art” in dance and called into question their interdependence.

In the Spanish case, the name *Avant-garde* needs to be used with caution; we should speak rather of *renewal* in the various artistic fields, as the avant-garde phenomenon, as it manifested itself in the most advanced European countries, did not occur in Spain, where it had certain different aesthetic dimensions and very different circumstances. It is only possible to speak about the existence of a Spanish Avant-garde during the first third of the twentieth century provided that we bear in mind its differentiation and we contextualise it adequately.

The decisive entry of musical, visual art, theatrical and choreographic avant-garde – or renewal – in Spain lagged behind that of Europe, mainly occurring in the 1920s and lasting for a decade until the Spanish Civil War, which represented an interruption in the avant-garde phenomenon and Spanish modernity in general, from which it would take decades to recover.

When emulating the foreign avant-garde phenomenon, Spain undertook an import operation with indigenous echoes that resulted in great eclecticism in the different artistic fields in terms of assimilating new styles, which, while producing results of singular richness, hinders a clear distinction between the different tendencies. The main reference was France, a country with which cultural exchanges were constant and through which came new European musical, visual art, theatrical

and choreographic trends, which intermingled with Spanish tradition, resulting in a fertile dialectic between Avant-garde and tradition – one of the hallmarks of Spanish avant-gardism.

Just as we refer to Spanish musical creativity in the first third of the twentieth century as *New Music*, which emerged with a vocation for renewal, but whose existence as true musical Avant-garde has been questioned because European revolutionary Avant-garde lacked followers in Spain; we use the term *New Art* to refer to the Spanish experience of artistic renewal linked to the international Modernism, but without being able to speak of radical ideas that question the inherited notion of a work of art.

In the theatrical field, Spain also saw a trend towards “retheatricalisation” and against naturalism, which reclaimed the freedom of theatrical – or stage – art with respect to literature in order to recover the essence of the theatre. In this defence of the concept of performance against the pre-eminence of the dramatic text, it was necessary to give preference to more theatrical symbols and restore to the stage the elements of spectacle that had been omitted in the nineteenth century, giving precedence to a definition of stage performance as visual and sensitive art. Consequently, artists and intellectuals in Spain debated the need for interdisciplinarity in the theatre and the arts in general, inspired by the Wagnerian idea of achieving organic unity of the various elements, which should be harmoniously coordinated by the modern stage director through a personal and consistent interpretation of the work, whose essence should be highlighted by the modern stage designer, representing a breakthrough for stage design.

Within this renewal of the Spanish theatre scene, the presence of the Ballets Russes marked a watershed moment. With its total art approach, it served as a model for collaboration with other artists, while opening up new musical, scenographic and choreographic pathways. In terms of choreography, the consequences came late because it was difficult to transplant this show to Spanish dance. It was only after 1925 that attempts were made to apply this interdisciplinary model to companies that were created with a specific repertoire of Spanish dance – a new choreographic language that found in ballet a space to develop.

In fact, among the concepts for theatrical renewal in the first third of the century, within the “retheatricalisation” current, ballet particularly stood out in Spain as a genre in which creators from different artistic fields converged, linked to new trends and joined by the will to combine different languages in response to their shared aspirations for change with the aim of helping Spain integrate itself into European culture. This was made possible by the unifying and interdisciplinary efforts of two of the most important dance companies of the time: Antonia “La Argentina” Mercé’s *Ballets Espagnols* and Encarnación “La Argentinita” López’s *Compañía de Bailes Españoles*, whose creation involved the participation, respectively, of Cipriano Rivas Cherif and Federico García Lorca, who played an important role in ballet becoming considered an integral part of the theatrical renewal that both defended.

## 2. *La romería de los cornudos (The Cuckold's Fair)*: a Spanish ballet for the modern stage

The companies of La Argentina and La Argentinita were directly involved in the conception and staging of the ballet *La romería de los cornudos (The Cuckold's Fair)*, for which Rivas Cherif created the libretto in collaboration with García Lorca, and which featured music by Gustavo Pittaluga and stage design by Alberto Sánchez. This ballet is a reflection of the above, both in terms of interdisciplinary collaboration between artists linked to renewal and obtaining a result in which avant-garde elements combined with Spanish tradition to achieve an original piece of work. This dual symbiosis was the result of the influence of European theatrical currents and the way the Avant-garde is received, accepted and adopted in different artistic fields. And the artists, with their multiple interests, characteristic of the intellectual world and committed to renewal in the fields in which they worked, made them converge in a work of these characteristics, because all of them, as representatives of new artistic trends, were convinced of the need to connect Spain to foreign modernity.

In the ballet, *La romería de los cornudos*, two main moments need to be distinguished: 1927, the year in which the early versions of the libretto and score were written for La Argentina's *Ballets Espagnols* (1927-1929), but was not performed; and 1933, when it was staged by La Argentinita and her Compañía de Bailes Españoles (1933-1934), who commissioned the stage design and when a new version of the libretto was written, which resulted in changes in the music.

As regards the libretto, of which three versions (A, B and C) have been preserved, the choice of a Spanish theme for the plot was determined by the body language that had to illustrate it – Spanish dance – as well as by the possibilities that it offered to emphasize the stereotype of “Spanishness” for European audiences, as *Ballets Espagnols* only performed abroad.

The origin of all of the ballet would be “Romance de Fuente Viva” which appeared subsequent to version B and whose author was most likely Lorca, in light of the similarities between the symbolism of Romance and that of *Yerma*. Thus, Lorca would provide the initial idea of the storyline embodied in Romance, from which Rivas Cherif would write the libretto: first, version B (most developed and literary), followed by A (shorter and more effective), both in 1927; and, in 1933, for the premiere of the ballet, version C, which showed not only a more logical structure of the dramatic text, time and space references and details about movement and gesture which facilitated its staging while enhancing the ritualistic and symbolic aspects of the libretto, but also featured its own elements – absent in A and B – which were brought to the stage by critics, and whose structure was closer to the orchestral score that we believe was performed then.

The content of “Romance de Fuente Viva” works as a plot summary of *La romería de los cornudos*, whose development and denouement takes place in the libretto through specific characters and their actions, all strengthened by symbolism. In fact, the three versions give rise to a ritualistic and symbolic libretto through an accumulation of symbols which, as in “Romance de Fuente Viva”, are related to popular beliefs, halfway between the religious/Christian and the pagan. While some

symbols of Romance disappear in the three texts, others remain, with the addition of new symbols linked to fundamental ritualistic gestures that are repeated in the three versions and serve to expand the symbolic meaning, as they form part of the development and denouement of the ballet, and become an extension and resolution of the conflict created in Romance. The result is a pagan symbolism (related to motherhood, fertility, sexuality and Dionysian myths) that blends with the Christian and connects with “Romance de Fuente Viva” through “Romance de Solita,” which musically corresponds with the second movement of the score which was performed in 1933, and whose text reproduces the first stanza of “Romance de Fuente Viva” with changes.

This relationship with the symbolic, unlike in *Yerma* (which takes place from a serious point of view), occurs in *La romería de los cornudos* resorting to the burlesque – to take it to the grotesque – through the technique of parody, a common device in the Spanish theatre of the early twentieth century, which was so important for the Avant-garde of the time. While the libretto is not in itself parodic, the parody was achieved when it was taken to the stage in 1933 through the presence of burlesque elements in the music, stage design, costumes and choreography.

With regard to the music, the score composed by Pittaluga in 1927 for La Argentina’s company has not come to us as such, because we know that it did not coincide exactly with the score performed at the premiere of the ballet in 1933 by La Argentinita’s company, which has been preserved. When determining that changes were made to adapt the first version of 1927 to the staging of 1933, what was providential was the discovery in the United States of the score of the Suite of dances that Pittaluga extracted from the original stage version and abbreviated and modified, which premiered in 1930. Furthermore, we know from the press that in 1932 another symphonic version of *La romería de los cornudos* was performed and the critics called it “complete” because new movements were added to those of the Suite of dances. Although this score has not reached us either, the resulting structure of the movements of the Suite, plus the “new” ones from the “complete” version, show greater closeness to A and B, while featuring differences with the structure of the orchestral score preserved and performed in 1933, which is identified with C.

From all of this, one can deduce that, in 1933, once La Argentinita’s Compañía de Bailes Españoles had been founded and in view of the staging of the ballet, changes were probably made to the libretto, resulting in the C version and favouring Pittaluga making changes to the score to fit the new libretto. Standing out among these changes was the suppression of “Danza de Sierra ante el Cristo”, one of the movements added to the “complete” symphonic version performed in 1932 but absent from the score of the ballet in 1933, which corresponds to a crucial scene in A and B, but omitted in C. This scene, with pagan, superstitious and primitive connotations, would be removed from the premiere of the ballet in November 1933 to avoid controversy, given the difficulties facing Spain at that time in the relationship between Church and State. This could also explain the removal of the final bacchanal of the C version (present however in A and B), with the consequent change at the end of the score premiered in 1933.



From a strictly musical standpoint, the score performed in 1933 was framed within an avant-garde nationalism: while having a strong Spanish influence, according to the type of dance for which it was intended and in line with other ballets of the time following in the wake of those by Falla, Pittaluga managed to transcend the clichés of Spanish musical nationalism through musical characteristics that enable us to discern traces of modernity, in line with the renewal of musical language – New Music – which, in the Spain of that time, was being championed by the Group of Eight – albeit not alone – coinciding with the European musical situation.

While the preponderance of melody was a characteristic of New Music, which linked *La romería de los cornudos* to the romantic musical past, contributing to success among audiences and preventing the work being considered avant-garde by its contemporaries, we find other elements that do allow us to speak of modernity. Thus, in the face of romantic grandiloquence, we find a chamber music conception and individualised treatment of orchestral timbres with a predominance of wind instruments, to which is added a clarity of texture and importance is given to form – features that are present in the neoclassical aesthetic which greatly interested the Group of Eight, although we cannot speak here of Neoclassicism itself. Another element of modernity is the departure from traditional tonality, which is produced by its expansion, creating dissonance; and equally modern is the rhythm, in which Stravinsky's undisputed influence can be discerned.

We cannot forget the burlesque character, full of irony and humour – approaching the grotesque – which permeates this composition, a characteristic that *La romería de los cornudos* shared with other ballets by the Group of Eight, connecting with the European musical Avant-garde. This burlesque character is achieved by Pittaluga mainly through timbral resources, which, along with other rhythmic, harmonic and thematic resources, served, given the theatrical value of the work, to musically enhance the C version of the libretto and underline the significance of the text.

As regards Alberto's stage design, it was created for the first performance of the ballet in 1933 by La Argentinita's company following the aesthetics of the Vallecas School, a typical example of a part of the Spanish Avant-garde – or New Art – within the Madrid Surrealism, which was inspired by the Castilian landscape. The surrealist interest in the city was replaced here by the countryside, representing an aesthetic appreciation of agrarian nature in harmony with the contemporary scientific and political scene, and leading to a synthesis between the national sentiment for the Castilian landscape and the international Avant-garde. In fact, Alberto used a decorative repertoire consisting of symbols that simulated incisions, which, on the one hand referred to the typical decoration of popular culture and ploughed fields, but on the other, alluded to an innovative quality characteristic of the sculpture of the twentieth century (giving the same importance to the mass and the emptiness as a new artistic value – the result of rejecting the imitative principle of art), which was transferred here to the stage design, using emptiness as an expressive element. Moreover, a key element that critics highlighted and Alberto introduced to convey the essence of the ballet's storyline (as befits a modern stage designer) was the profusion of animal horns, emphasising the burlesque and parodic

nature of the representation, which was enhanced by the music, costumes and choreography.

On the subject of the latter, when La Argentinita's Compañía de Bailes Españoles first performed the ballet in 1933 at the Calderon Theatre in Madrid, the choreography failed to receive good reviews. The fact that the music was previously known did not have a positive effect, as a different choreographic form was expected. What also did not help was the excessive influence of Falla's *El Amor Brujo*, to which Pittaluga's score ended up losing out according to critics, as it had a negative impact on the choreography. What also must have had an influence was the fact that *El Amor Brujo* was the flagship work of the Company since its first performance in Spain, coinciding with its debut, to which should be added that it was performed at the Español Theatre on the eve of the first performance of *La romería de los cornudos* at the Calderon, which took the place of *El Amor Brujo* and was the only new work in an identical programme.

From a strictly choreographic perspective, the critics highlighted certain shortcomings encountered by La Argentinita, who performed a kind of Spanish dance that was less stylised than that of La Argentina, a dance in which greater purity was sought in order to reproduce folkloric quotations and *bailaores* (dancers trained in flamenco) predominated. While the idea of fusing authentic folkloric dance with the total choreography of a modern ballet might have seemed new, the result was not always satisfactory, as occurred in this case. Judging by the harsh reviews, it did not manage to completely fuse the typical elements of a ballet, such as the pantomime, with the dancers that were actually *bailaor* dancers more familiar with another kind of repertoire and setting, which negatively affected the group dances, hindering joint work and creating a lack of internal unity. The fact that Spanish dance did not have a history of combining dance with storyline, or of mass movement on the stage, affected the choreography and hindered the fusion between an imported stage genre of European tradition such as ballet and Spanish dance.

The critics did however note the enthusiastic reception given to the second part, which followed a greater folkloric and popular line, much to the liking of the audience, who preferred individual routines; in fact, dance shows were, at that time, more popular than ballet, which had yet to gain the importance that would come later. Given that dance shows were easier to stage because the whole show could be performed by one person, and despite La Argentinita increasing the number of dance shows staged to the detriment of ballet, it was still a gamble to bring *La romería de los cornudos* to the stage – a gesture which recognised the importance of ballet as an artistic force for renewal in the first third of the twentieth century.

In conclusion, a theatrical spectacle emerged which, based on a ritualistic and symbolic libretto rooted in popular tradition, entered into the avant-garde context of the time thanks to the use of parody through the burlesque present in the different elements of the staging of the ballet in 1933, along with other modern features – taken from the international Avant-garde – that characterised the music and scenography, and combined with indigenous elements (Andalusian in music and Castilian in set design), leading to a particularly idiosyncratic result, despite the imperfect fusion in the choreography.

### 3. *La tragedia de Doña Ajada* (*Doña Ajada's Tragedy*): a heterogeneous amalgam of avant-garde character

Also theatrical in nature was the work *La tragedia de Doña Ajada. Poema bufo siniestro para canto, recitación, linterna mágica y gran orquesta* (*Doña Ajada's Tragedy. Sinister comic poem for chant, recitation, magic lantern and large orchestra*), whose first performance in 1929 at the Palacio de la Música in Madrid caused a major uproar followed by a debate in the press. Critics did, however, give credit for the attempt to create a new and heterogeneous form in which the various elements – poem, drawings and music – intersected and mutually supported each other in a theatrical mix.

Indeed, as an original work, the result of collaboration between the writer, Manuel Abril, the artist, Almada Negreiros, and the composer, Salvador Bacarisse, *La tragedia de Doña Ajada* was a good musical reflection of the conception of theatrical spectacle as a place of integration of various artistic languages, a key principle at that time for artists in search of modernity, such as these, who were always up-to-date with developments in different fields and paid particular attention to the theatre. Their interdisciplinary and reforming vocation, a result of the intellectual openness and unifying mindset that they shared led them to come together to create a work like this. In this regard, Unión Radio can be considered as a privileged meeting place for them as well as Café Pombo; in both places we find the figure of Ramón Gómez de la Serna, who acted as a link and, although he did not participate directly in the creation of the work, influenced the result.

The uniqueness of *La tragedia de Doña Ajada* manifested itself from the subtitle, as it was presented as a “comic poem” and all reviews concurred with the humouristic, burlesque, caricaturistic and childlike qualities that the different elements (poem, drawings and music) showed – characteristics that related to the story of the magic lantern included in the subtitle because, with it, the drawings of Almada were projected. He, Abril and Bacarisse provided the elements with the characteristics of this optical apparatus on its popular side, keeping the musical presence and the narrator reciting the poem by Abril, whose simplicity connected with the verses that used to accompany magic lantern street theatre.

Other characteristics of this poem were already present in Abril's first theatrical work, *La princesa que se chupaba el dedo*: the storyline, typical of a children's fairy tale, connecting with the intense dedication of the author to this type of literature; the humorous and burlesque tone, underlining, from the subtitle, both in the theatrical work and *La tragedia de Doña Ajada*, what in turn coincided further back in time with *La Gatomaquia* by Lope de Vega; the playful character, light-hearted and inconsequential humour; and the pursuit of artistic dignity.

As for Almada's drawings, their schematization, their caricatural qualities and the plasticity of the figures (flat and dark cut-outs placed on a light background), evoke puppets and connect with shadow theatre, whose technique is similar. Incidentally, the projecting of shadows had been evolving since its beginnings to become a narrative and theatrical spectacle that combined the written word, images in action and music – elements that we find in magic lantern works and make up *La tragedia de Doña Ajada*. Almada created a series in itself in which he chose the genre of shadows or silhouettes to give life to certain characters that had to be projected with

a magic lantern – the forerunner, like shadow theatre, to cinema. But also, *La tragedia de Doña Ajada* featured a combination of genres typical of shadow theatre, as Almada based the work on a poem whose characteristics fitted in well with the simplicity, caricatural quality and “puppetry” of a shadow play; and a score with humouristic traits, whose inclusion in 1929 enhanced its quality of homage to the cinema of the time, reinforced by the black and white of the silhouettes. The first drawing is paradigmatic; the play of the shadows and silhouettes exceeds the purely pictorial characteristics thanks to the use of the mirror, showing correspondences with the score in relation to the *returns* and interesting iconographic and philosophical connections in which Goya and Gómez de la Serna play a key role.

Regarding the score that Bacarisse composed for release in 1929 with the poem and drawings, it was reused and it is the same one that is preserved in the Juan March Foundation, and transformed into a concert suite after some parts (in which Abril’s poem was recited) were removed and the order of the remaining movements changed. This score was composed as musical vignettes that commented on the verses and drawings projected by a magic lantern, which provided a new dimension: in contrast to its rudimentary and functional musical accompaniment, a large orchestra was used. Moreover, the “Introduction” was designed to attract attention just like the traditional way of announcing the arrival of the lantern to draw the general public from the street, similar to the announcement in *El Retablo de Maese Pedro* by Falla. Bacarisse also brought humour and the grotesque to the music to illustrate Abril’s “sinister comic poem”: together with the sense of humour that pervaded most of the thematic motifs, the composer followed the model of Stravinsky’s Neoclassicism using different techniques for the deformation of the musical material, such as parody, providing a burlesque touch that adapted to the verses and connected with the playful qualities of the New Music composed by the Eight. In this look back to the past, he also used compositional procedures typical of Renaissance polyphony and the Middle Ages. And as for the “sinister” – present in the subtitle – it not only refers to the bleak nature of some movements, it also reminds us of the connection between the magic lantern and phantasmagoria, another forerunner to cinema.

When looking for connections between the music and the drawings, we find parallels between the musical quality of certain themes, sections or entire movements and the iconographic representation or general meaning of the various scenes, coincidences that show that not all of the drawings were projected at the beginning of the corresponding musical movement, but sometimes their projection was brought forward to coincide with part of the previous movement. Despite these relationships between music and art, if with the drawings a sense of combination was achieved, the score appears to be more like a mosaic formed by different movements, which could have negatively contributed to the perception of the work.

Indeed, the first performance of *La tragedia de Doña Ajada* in 1929 caused an uproar unprecedented in musical first performances of the time. As several critics remarked, the score was too original for the audience of fans for which it was intended, beginning with its abundant dissonances, which were associated with a kind of ugliness that disorientated the audience. This reflected a new model of subjective beauty, typical of the Avant-garde, which accepted the ugly and grotesque

as a result of a transformation of the artistic object in favour of a focus on the medium to the detriment of the theme, which, in music, was evidenced by the dissolution of tonal principles, to which Bacarisse tended by converting the dissonance into material by means of different criteria of beauty. This originated from artists in the twentieth century finally becoming aware of their role in society: committed to changing times and in search of a new language to represent the present, claiming their creative freedom and that of art itself. In this idea linked to musical modernity and in line with the European language of the avant-garde, critics also echoed the influence of Stravinsky, who was seen as positive by reforming critics, while the more traditional interpreted it as a threat to the personality of Spanish composers.

Beyond the musical controversy, what most shocked audiences and critics at the first performance of the work was the simplicity of the plot and its treatment as a burlesque game, reflected in the drawings and verses, in contrast to the complexity of the music. This “imbalance” led to the proposal that the score should pass to symphonic repertoire and forego the literary and pictorial part. The result was the Concert Suite for large orchestra which was first performed completely in 1931 without controversy; the press unanimously praised the score and its composer, which showed that, rather than the music itself, the controversy had been caused by the combination of disparate elements.

This lack of unity among the different elements is explained by the notion of artistic work as an accumulation of fragments on which the modern aesthetic is based, and according to which, the harmony of the individual parts is no longer what constitutes all of the work, but rather the contradictory relationship of its heterogeneous elements. In this sense, *La tragedia de Doña Ajada* was paradigmatic as an inorganic and avant-garde work because there is no harmonious connection between the parts and the whole, as it is composed of a popular childhood poem and some naïve drawings in contrast to an elaborate score for large orchestra.

To be able to appreciate these works, a new kind of reception was imposed which was born out of avant-garde art and claimed an active role by the recipient, who should delve into the compositional structure of the work to reach an understanding of its nature. This would explain the consternation felt by the audience and critics at the first performance of *La tragedia de Doña Ajada*, because, far from putting into practice this new kind of reading, the lack of unity was criticised for the apparent imbalance that the work showed as a whole, thus becoming an example of the new and complicated relationship that emerged between artist and recipient in the first avant-garde movements.

The break-up of the organic unity that we find in *La tragedia de Doña Ajada* finds its parallel in avant-garde theatre, such as the epic theatre of Bertolt Brecht and the *esperpentos* of Valle-Inclán. This experimentation through the uniting of different elements embodied in hybrid forms reached one of its highest degrees in Valle's very own *autos para siluetas*, in which he carried out his riskiest transposition of the art of silhouettes to literature.

A perfect example of experimentation with shadows or silhouettes in the literary field is the black and white aesthetic that we find in Valle's *esperpentos* and *autos para*

*siluetas* (coinciding with the drawings of Almada from a pictorial point of view), as a result of a stylised play of contrasts of light and shade with Goyaesque reminiscences and stemming from the synthetic plasticity of silhouettes, whose onstage visualisation connected with the initiatives of the first avant-garde theatre. This black and white aesthetic also relates to the cinema, which would justify its presence in the drawings for *La tragedia de Doña Ajada*, where, although Goya's influence was limited to the first drawing and was exempt from all criticism, the black and white aesthetic mainly corresponded to Almada's choice of the shadow or silhouette genre as a homage to the cinema of the time, of which shadow theatre, phantasmagoria and the magic lantern were great forerunners.

At the time of the first performance of *La tragedia de Doña Ajada*, cinema fascinated avant-gardists because of its status as a new language capable of uniting technical and aesthetic modernity, as well as being considered a synthesis of all arts. That unifying quality was implicit in the work being discussed here, not only for the direct – magic lantern – and indirect – shadow theatre and phantasmagoria – inclusion of the forerunners of cinema in a work that combined text, drawings and music, but also for the importance that the presence of the score brought with it to a work of this kind in 1929, a key year in Spain for the introduction of sound. The future of the latter and its combination with music was seen by critics as encouragingly prophetic following the first performance of *La tragedia de Doña Ajada*, a work that, by combining a large orchestra with the magic lantern, represented a foresight into how important the soundtrack would become as a fundamental part of a film.

In short, the integration of different artistic languages in *La tragedia de Doña Ajada*, as a result of its original theatrical, interdisciplinary and modern conception, not only concerns literary, musical and pictorial aspects reflected in the three main elements that make it up; but also extends to the cinematographic language, as evidenced by the fragmentary nature of the work itself, coinciding with the constructive principle of film editing – essential for avant-garde art – whose model is found exactly in cinema, which is honoured here from its forerunners to the advent of sound, fully placing the work (avant-garde as far as music, structure and concept are concerned) in its contemporaneity.

-----

As has been evidenced in the previous pages, thanks to the multidisciplinary study that we propose as a methodological model for the future, *La romería de los cornudos* and *La tragedia de Doña Ajada*, as artistic products by some of the most important artists of the first Spanish Avant-garde in different artistic fields, become, not only a mirror that reflects the interdisciplinarity of the avant-garde character and of Wagnerian origin that characterises the process of creation of the modern European stage that provides the title of this thesis, but also a true mirror of their time. A time in which its restless protagonists, from all fields and guided by a resolute, insatiable, permeable – and even ambitious – curiosity, peered into the world and dreamed of a musical, pictorial, theatrical and choreographic renewal for Spain, similar to that of Europe.



# FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

## I. FUENTES

### 1. Cartas inéditas

Epistolario de Antonia Mercé, *Institut del Teatre* de Barcelona.

### 2. Cartas publicadas

CASARES RODICIO, Emilio (recop.): “Correspondencia inédita de Adolfo Salazar y varios miembros de la Generación del 27”, en: VV. AA., *La Música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca. 1915/1939* [catálogo de exposición]. Madrid: Ministerio de Cultura, 1986, pp. 152-199.

### 3. Prensa

#### *ABC*

CALVO, Luis: “El superrealismo en el teatro”, 31-3-1927, pp. 10-11.

[s. a.]: “En honor de la Argentina”, 7-5-1927, p. 38.

T.: “Corrillo teatral”, 23-6-1928, p. 37.

RIVAS CHERIF, Cipriano de: “Los ‘bailetes’ de La Argentina / Arte popular y estilo”, 9-8-1928, pp. 11 y 13.

[s. a.]: “Informaciones Musicales / La Orquesta del Palacio de la Música”, 14-11-1929, p. 39.

CASTELL, Ángel María: “Informaciones Musicales / Los conciertos de la Orquesta Lasalle”, 23-11-1929, pp. 37-38.

[s. a.]: “Informaciones Musicales / Orquesta del Palacio de la Música”, 26-11-1929, p. 45.

[s. a.]: “Informaciones Musicales / La Orquesta del Palacio de la Música”, 29-11-1929, p. 35.

CASTELL, Ángel María: “Los conciertos de la Orquesta Lassalle”, 30-11-1929, p. 42.

[s. a.]: “‘La Argentinita’, en Nueva York”, 1-5-1930, p. 9.

ZARRAGA, Miguel de: “ABC en Nueva York / Del calvario a la gloria”, 6-5-1930, pp. 7-8 y 10.

CASTELL, Ángel María: “Informaciones musicales / Los conciertos de la Orquesta Clásica”, 30-10-1930, p. 46.

CASTELL, Ángel María: “Informaciones musicales / Los conciertos de la Orquesta Sinfónica”, 6-12-1930, p. 38.

[s. a.]: “Festival artístico en Cádiz”, 26-3-1931, p. 23.



CASTELL, Ángel María: “Informaciones musicales / Los conciertos de la Orquesta Sinfónica”, 8-4-1931, p. 41.

F.: “Español. Argentinita”, 9-3-1932, p. 45.

CASTELL, Ángel María: “Informaciones musicales / Los conciertos de la Orquesta Sinfónica”, 7-4-1932, p. 41.

[s. a.]: “La romería de Moclán”, 8-4-1932, p. 44.

[s. a.]: “La romería de Moclán”, 9-4-1932, p. 48.

[s. a.]: “La originalidad, en Blanco y Negro”, 10-4-1932, p. 35.

SASSONE, Felipe: “Español. Antonia Mercé (‘Argentina’)”, 4-5-1932, p. 41.

[s. a.]: “El Teatro Lírico Nacional”, 28-5-1932, pp. 12-13.

ABRIL, Manuel: “Autocrítica / ‘El peón de música’”, 16-6-1932, p. 14.

[s. a.]: “Guía del espectador” / Calderón (Teatro Lírico Nacional)”, 16-6-1932, p. 42.

CASTELL, Ángel María: “Informaciones musicales / Los conciertos de la Orquesta Filarmónica. La Junta Nacional de Música. Proceso lamentable”, 20-5-1933, pp. 42-43.

SASSONE, Felipe: “Un milagro de arte español”, 22-6-1933, p. 14.

[s. a.]: “Español: Presentación de la compañía de bailes de la ‘Argentinita’”, 15-10-1933, p. 49.

CASTELL, Ángel María: “Informaciones musicales / La Orquesta Filarmónica. Gustavo Pittaluga”, 28-10-1933, p. 45.

[s. a.]: “Función de gala en el teatro Español”, 9-11-1933, p. 34.

[s. a.]: “Regreso a España de ‘La Argentinita’”, 9-7-1936, p. 41.

MARQUERIE, Alfredo: “Presentación de Pilar López en el Calderón”, 11-2-1956, p. 50.

[Anuncio], 19-9-1956, p. 20.

[Anuncio], 29-9-1956, p. 19.

[s. a.]: “Segunda actuación del Ballet de Pilar López en el Parque de María Luisa”, 30-9-1956, p. 35.

[Anuncio], 28-2-1959, p. 62.

A. M.: “Presentación de los solistas de Pilar López en la Zarzuela”, 1-3-1959, p. 93.

LEÓN SOTELO, Trini de: “Antonio Gades: delirio y éxtasis en el baile”, 11-2-1965, pp. 100-109.

### ***Ahora***

X.: “Primer concierto de danzas de Antonia Mercé (Argentina) en el Español”, 4-5-1932, p. 24.

### ***El Alcázar***

PALA BERDEJO, Dolores: “Teatro Calderón: Ballet Español de Pilar López”, 11-2-1956, p. 10.

[Anuncio], 20-2-1956.

### ***Blanco y Negro***

QUIJANO, José D. de: “Baile y canción / Estrellas”, XXVII, 1861, 16-1-1927, [pp. 77-82].

ABRIL, Manuel: “Rumbos, exposiciones y artistas / La música y la escenografía”, XLI, 2116, 13-12-1931, [pp. 8-12].

ABRIL, Manuel: “Rumbos, exposiciones y artistas / El escultor Alberto”, XLI, 2117, 20-12-1931, [pp. 43-48].

MARQUINA, Rafael: “La romería de Moclín”, XLII, 2133, 10-4-1932, [pp. 104-109].

### ***Boletín Musical***

[s. a.]: “Teatro de la Comedia de Madrid”, III, 31, octubre de 1930, [p. 20].

CAMPANONE: “Madrid musical / Orquestas clásicas”, III, 33, diciembre de 1930, p. 9.

[s. a.]: “Sociedad Filarmónica de Oviedo”, IV, 35, febrero de 1931, [s. p.].

[s. a.]: “Teatro Calderón / Madrid”, IV, 37, abril de 1931, [s. p.].

### ***La Correspondencia Militar***

MATILLA, Alfredo: “De Música”, 16-11-1929, [p. 4].

MATILLA, Alfredo: “La tragedia de Doña Ajada”, 30-11-1929, [p. 4].

### ***Crisol***

[s. a.]: “Español / Segundo concierto de danzas de ‘La Argentina’”, 4-12-1931, p. 5.

### ***Crónica***

GONZÁLEZ OLMEDILLA, Juan: “Antonia Mercé, ‘Argentina’, vuelve a pasear en triunfo por Norteamérica los bailes de la vieja España...”, III, 108, 6-12-1931, [pp. 2-3].

### ***El Debate***

TURINA, Joaquín: “Orquesta Lassalle”, 30-11-1929, p. 2.

TURINA, Joaquín: “Orquesta Clásica”, 30-10-1930, p. 4.

TURINA, Joaquín: “Orquesta Sinfónica”, 6-12-1930, p. 4.

TURINA, Joaquín: “Orquesta Sinfónica”, 8-4-1932, p. 4.

[s. a.]: “Una despedida / Argentinita en El Calderón”, 12-11-1933, p. 8.

### ***Diário de Lisboa***

FERRO, António: “O Condenado: a Peça do Escritor Sr. Afonso Gaio no Cinema”, 3-5-1921, reproducido en: *Poesía. Revista ilustrada de información poética: Vida y obra del portugués José de Almada Negreiros [1893-1970]*, 41 (1994), p. 81.

### ***La Época***

A.: “Veladas Teatrales / Esclava: Inauguración del Teatro de los Niños”, 30-12-1921.

[s. a.]: “Banquete a La Argentina”, 7-5-1927.

- [s. a.]: “Novedades teatrales / Royalty.- Presentación de la Argentina”, 18-3-1929.
- ESPINÓS, Víctor: “Los conciertos / Pepe Franco ante la Orquesta Lassalle”, 18-11-1929.
- ESPINÓS, Víctor: “Los conciertos / El director valenciano José Manuel Izquierdo”, 25-11-1929.
- ESPINÓS, Víctor: “La Tragedia de Doña Ajada”, 2-12-1929.
- ARAUJO-ACOSTA, Luis: “Veladas teatrales / Alkazar.- Estreno de la farsa fácil en un prólogo y tres actos, original de Ramón Gómez de la Serna, ‘Los medios seres’”, 9-12-1929.
- ESPINÓS, Víctor: “Los conciertos / La O. Clásica en la Comedia”, 31-10-1930.
- ESPINÓS, Víctor: “La música en la radio” 6-12-1930.
- ESPINÓS, Víctor: “Los conciertos / Orquesta Sinfónica”, 9-4-1931.
- [s. a.]: “La ‘Argentinita’ en el Español”, 9-3-1932.
- ESPINÓS, Víctor: “Los conciertos / Mosaico sinfónico”, 8-4-1932.
- [s. a.]: “‘La Argentina’, en El Español”, 5-5-1932.
- ESPINÓS, Víctor: “En el Calderón / Nueva exhibición de la Argentinita”, 11-11-1933.

### ***La Esfera***

- ESTÉVEZ-ORTEGA, E.: “Arte coreográfico / Hacia el ‘ballet’ español”, XV, 737, 18-2-1928, p. 19.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: “La manicura de Lucrecia Borgia”, XVI, 797, 13-4-1929, p. 42.

### ***España***

- PÉREZ DE AYALA, Ramón: “Las máscaras / La reteatralización”, 44, 25-11-1915, p. 4.

### ***Estampa***

- DONATO, Magda: “Hablando con Antonia Mercé ‘La Argentina’”, I, 21, 22-5-1928, [pp. 21-22].

### ***Le Figaro***

- CREMONE, L. de: “Courrier Musical / En soirée”, 28-5-1932, p. 9.
- HOUVILLE, Gérard d’: “Chronique des Théâtres de Paris / Théâtre des Champs-Élysées: Danses de Mme Argentina; au piano: M. Louis Galve; guitare: M. Salvador Ballesteros”, 6-6-1932, p. 6.
- [Anuncio], 28-6-1934, p. 6.

### ***La Gaceta Literaria***

- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: “El Alma de Almada”, I, 3, 1-2-1927, p. 3.
- VV. AA.: “Ante un centenario / Conmemoración de Goya”, I, 13, 1-7-1927, pp. 1-2.
- ESPINA, Antonio: “Almada Negreiros”, I, 13, 1-7-1927, p. 5.

[s. a.]: “Información literaria”, II, 37, 1-7-1928, p. 6.

GASCH, Sebastián: “Cinema y arte nuevo”, II, 44, 15-10-1928, p. 4.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: “La nueva épica”, II, 44, 15-10-1928, p. 4.

[s. a.]: “Conferencia de Gustavo Pittaluga en la Residencia / Música moderna y jóvenes músicos españoles”, IV, 96, 15-12-1930, pp. 13-14.

MUÑOZ ARCONADA, César María: “La música en 1930”, V, 97, 1-1-1931, p. 8.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: “Tertulias literarias: Pombo 1930”, V, 97, 1-1-1931, pp. 10-11.

### ***El Globo***

PONTES BAÑOS, José: “El teatro en Madrid / Eslava / El teatro de los niños: ‘Matemos al lobo’, cuento escénico, original de Luis de Tapia.- ‘Viaje al portal de Belén’, fantasía, en cuatro cuadros, de Manuel Abril, con música de Conrado del Campo”, 30-12-1921.

### ***Gracia y Justicia***

[s. a.]: “La silueta de la semana / Manuel Abril”, II, 43, 25-6-1932, p. 10.

### ***Heraldo de Madrid***

[s. a.]: “Memorandum”, 27-4-1926, [p. 4].

[s. a.]: “Memorandum”, 4-5-1926, [p. 4].

GONZÁLEZ OLMEDILLA, Juan: “Teatro de cámara ‘El Mirlo Blanco’ / Un estreno de Valle-Inclán en casa de Baroja”, 11-5-1926, [p. 4].

RIVAS CHERIF, Cipriano de: “Teatro crítico / El escenario”, 7-8-1926, [p. 4].

RIVAS CHERIF, Cipriano de: “‘La Argentina’ y el baile español”, 25-9-1926, [p. 6].

RIVAS CHERIF, Cipriano de: “El teatro español en el extranjero”, 6-11-1926, [p. 4].

DONATO, Magda: “Lo decorativo en la escena”, 25-12-1926, [p. 4].

RIVAS CHERIF, Cipriano de: “Antonia Mercé, La Argentina, según su doncella”, 18-5-1927, p. 9.

[s. a.]: “Sección de rumores”, 19-6-1928, p. 5.

PRECIOSO, Artemio: “Las grandes artistas / La Argentina, mientras triunfa ruidosa y definitivamente en el teatro Fémima, habla de varias cosas interesantes”, 27-6-1928, p. 5.

FORNS, José: “La música y los músicos / La orquesta del maestro Lassalle estrena un nuevo poema de Bacaris[s]e”, 30-11-1929, p. 5.

GONZÁLEZ OLMEDILLA, Juan: “En el teatro Alkazar / El discutido estreno de ‘Los medios seres’”, 9-12-1929, p. 5.

[s. a.]: “Sección de rumores”, 3-1-1930, p. 7.

FORNS, José: “La música y los músicos / Concierto de la Orquesta Clásica”, 30-10-1930, p. 6.

[s. a.]: “La música y los músicos / Mossolow en los conciertos de la Sinfónica”, 9-4-1931, p. 5.

GONZÁLEZ OLMEDILLA, Juan: “Guía de espectadores / La bailarina norteamericana que aprendió nuestros / bailes por amor a España”, 11-7-1931, p. 5.

FORNS, José: “Hablando con ‘La Argentina’”, 16-9-1931, p. 5.

FORNS, José: “Un gran triunfo de la Argentinita / en el Español”, 9-3-1932, p. 5.

FORNS, José: “En El Español / Concierto de danza de la Argentina”, 4-5-1932, p. 6.

[s. a.]: “Concierto de despedida de ‘La Argentinita’”, 14-5-1932, p. 5.

[s. a.]: “Los planes de la Junta Nacional de Música respecto al Teatro Lírico de zarzuela y ópera cómica”, 26-5-1932, p. 5.

[Anuncio], 13-6-1932, p. 5.

PRECIOSO, Artemio: “Nuestros artistas en el extranjero / Argentinita obtiene un gran triunfo en los Campos Elíseos”, 16-12-1932, p. 7.

[s. a.]: “En torno al T. L. N. / El diputado Álvarez Angulo propone al ministro de Instrucción Pública la formación de dos compañías líricas y una dramática para representar dignamente en España y América lo mejor de nuestro teatro”, 10-1-1933, p. 5.

PRECIOSO, Artemio: “Nuestros artistas en el extranjero / Nuevo triunfo de La Argentinita”, 22-3-1933, p. 5.

[s. a.]: “Cartelera para mañana”, 5-5-1933, p. 4.

PÉREZ FERRERO, Miguel “Unas palabras de La Argentinita, García Lorca y Alberti / La interesante velada”, 5-5-1933, p. 5

PÉREZ FERRERO, Miguel: “Antes del estreno... / ‘El amor brujo’, de Manuel de Falla, va a adquirir por primera vez en España su verdadero rango”, 30-5-1933, p. 6.

E. R. DE LA S.: “La Argentinita, en el Calderón”, 10-11-1933, p. 4.

GONZÁLEZ OLMEDILLA, Juan: “Las novedades escénicas de anoche / Lola Membrives repuso con gran éxito ‘Teresa de Jesús’ en el Coliseum y en el Español se festejó brillantemente la centésima representación de ‘Yerma’”, 13-3-1935, p. 5.

[s. a.]: “La Argentinita, en la Argentina / Un gran triunfo de la insigne artista en el Colón, de Buenos Aires”, 10-5-1935, p. 9.

[s. a.]: “Los grandes éxitos de Encarnación López (La Argentinita) en América”, 5-9-1935, p. 9.

[s. a.]: “Las artistas españolas en el extranjero / La Argentinita y Pilar López continúan su brillante actuación por tierras de América”, 10-10-1935, p. 8.

[s. a.]: “Encarnación López (La Argentinita), en Madrid”, 7-7-1936, p. 8.

### ***A Ideia Nacional***

ALMADA NEGREIROS, José de: “El Dibujo (O Desenho)”, 9-7-1927, reproducido en: *Poesía. Revista ilustrada de información poética: Vida y obra del portugués José de Almada Negreiros [1893-1970]*, 41 (1994), pp. 193-196.

### ***El Imparcial***

L.: “Los teatros / Eslava.- Teatro Infantil”, 30-12-1921, p. 4.

[s. a.]: “Nueva agrupación artística / El Peón de Música”, 3-7-1928, p. 13.

[s. a.]: “De Música / La orquesta del maestro Lassalle”, 16-11-1929, p. 3.

LISARDO: “Noticias, Gacetillas y cartelera / La actualidad teatral / Chismes y cuentos”, 3-5-1930, p. 7.

BOSCH, Carlos: “Vida musical / Segundo concierto de la Orquesta Clásica en la Comedia”, 30-10-1930, p. 3.

BOSCH, Carlos: “Vida musical / Concierto de la orquesta Sinfónica en Calderón”, 8-4-1931, p. 3.

BOSCH, Carlos: “En el Teatro Español / Antonia Mercé ‘Argentina’ y Luis Galve”, 4-12-1931, p. 4.

[s. a.] “Un Teatro Lírico Nacional / Gracias a nuestra campaña ha sido notablemente reforzada la compañía”, 31-5-1932, p. 15.

### ***Informaciones***

[s. a.]: “Gacetillas”, 30-11-1929, p. 6

ACORDE: “De Música / En Calderón.- Concierto de la Sinfónica”, 7-4-1932, [p. 10].

ACORDE: “De Música / Nueva actuación de la reina del baile español Antonia Mercé, La Argentina”, 4-5-1932, p. 6.

A. L. H.: “En el Calderón / Argentinita y su compañía de bailes españoles”, 10-11-1933, p. 10.

### ***El Liberal***

GÓMEZ, Julio: “Orquesta Lassalle.- ‘La tragedia de Doña Ajada’”, 30-11-1929, p. 3.

GÓMEZ, Julio: “De Música / Orquesta Sinfónica”, 6-12-1930, p. 3.

GÓMEZ, Julio: “De Música / Orquesta Sinfónica”, 8-4-1931, p. 4.

[s. a.]: “Función de gala en el Español”, 9-11-1933, p. 5.

GÓMEZ, Julio: “‘La romería de los cornudos’, bailable de Gustavo Pittluaga, por la compañía de la Argentinita”, 10-11-1933, p. 6.

### ***La Libertad***

RIVAS CHERIF, Cipriano de: “Desde París / Manuel de Falla y la música española”, 12-2-1920.

[s. a.]: “Una embajadora del arte español / Antonia Mercé, la Argentina, en París”, 16-6-1929.

HERNÁNDEZ BARROSO, Mateo: “Música y músicos / Orquesta del Palacio de la Música”, 1-12-1929.

[s. a.]: “Bolsa y finanzas / La sesión de bolsa de ayer”, 7-12-1929.

[s. a.]: “De Música / Orquesta Clásica de Madrid”, 1-10-1930.

HERNÁNDEZ BARROSO, Mateo: “Música y músicos / La Orquesta Clásica de Madrid”, 31-10-1930, p. 8.

HERNÁNDEZ BARROSO, Mateo: “Música y músicos / La Unión Radio.- La Orquesta Sinfónica.- Ernesto Halffter”, 6-12-1930, p. 9.

[s. a.]: “Radiotelefonía / Programa para hoy”, 20-1-1931, p. 10.

GONZÁLEZ MARÍN, José: “Información teatral / La Argentinita”, 29-3-1932, p. 4.

ARIEL: “Calderón / Inauguración del teatro lírico nacional con la ópera ‘La Dolores’”, 1-6-1932, p. 3.

[s. a.]: “Radiotelefonía / Programa para hoy”, 19-4-1933, p. 9.

SÁINZ DE LA MAZA, Regino: “La música / Argentinita y su compañía de bailes españoles”, 17-6-1933, p. 7.

S. S.: “El Teatro / Calderón.- ‘La romería de los cornudos’, rito popular de Granada, recogido por García Lorca, con música de Gustavo Pittaluga.- Compañía de bailes españoles de La Argentinita”, 10-11-1933, p. 4.

SÁINZ DE LA MAZA, Regino: “La Música / ‘La romería de los cornudos’, en el Calderón”, 12-11-1933, p. 2.

[s. a.]: “Homenaje declinado”, 19-2-1935, p. 6.

S.: “El Teatro / Español. - Beneficio de Federico García Lorca”, 13-3-1935, p. 3.

### ***Luz***

BACARISSE, Salvador: “Los conciertos de la semana”, 7-4-1932, p. 8.

HERCE, Félix: “Ante el nuevo espectáculo / ‘El peón de música’”, 14-6-1932, p. 6.

[s. a.]: “Por la radio / Para esta noche”, 19-4-1933, p. 10.

BACARISSE, Salvador: “La Argentinita, en el Español”, 28-4-1933 p. 8.

BACARISSE, Salvador: “La Argentinita y ‘El amor brujo’, en El Español”, 17-6-1933, [p. 6].

BACARISSE, Salvador: “La Compañía de bailes españoles de la Argentinita”, 23-10-1933, p. 10.

BACARISSE, Salvador: “‘La romería de los cornudos’ en el Calderón”, 10-11-1933, p. 6.

### ***The Daily Herald***

1-10-1943, p. 14.

### ***The Milwaukee Journal***

[s. a.]: “Coming Events in Music, Ballet for Milwaukee”, 10-10-1943, p. 6.

### ***The Montreal Gazette***

[s. a.]: “Ballet Russe de Monte Carlo Will Open With Russian Gala”, 27-1-1944, p. 3.

[s. a.]: “Six New Ballets Are Included In Monte Carlo Company List”, 5-2-1944, p. 6.

### ***Música***

CASAL CHAPÍ, Enrique: “Salvador Bacarisse”, 2, 1938, pp. 27-52.

### ***Música. Ilustración Ibero-Americana***

[s. a.]: “El cine sonoro”, I, 2, octubre de 1929, p. 65.

SALAZAR, Adolfo: “La temporada en las Orquestas”, I, 8, abril de 1930, pp. 109-110.

### ***Musicografía***

[s. a.]: “Ante la nueva Junta Nacional de Música...”, III, 24, abril de 1935, pp. 73-74.

### ***La Nación***

ABRIL, Manuel: “Un artista portugués / La exposición Almada”, 8-6-1927, p. 10.

JAQUOTOT, Carlos: “De Música / Segundo concierto de la orquesta Lassalle”, 16-11-1929, p. 7.

JAQUOTOT, Carlos: “Salvador Bacarisse estrena un poema bufo, en el cuarto concierto del Palacio de la Música”, 30-11-1929, p. 5.

JAQUOTOT, Carlos: “De Música / El segundo concierto de la Orquesta Clásica”, *La Nación*, 30-10-1930, p. 16.

### ***New York Times***

MARTIN, John: “The dance: Artist and Audience”, 27-12-1931, p. 94.

MARTIN, John: “La Argentina’s art again is welcomed”, 30-12-1931, p. 26.

### ***Nuevo Mundo***

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: “El Circo”, XXXV, 1801, 27-7-1928, [p. 14].

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: “Azoteas trasatlánticas”, XXXVI, 1829, 8-2-1929, [p. 14].

MONTERO ALONSO, José: “Ramón Gómez de la Serna, por primera vez, frente al teatro”, XXXVI, 1871, 29-11-1929, [pp. 28-29].

[s. a.]: “Una pregunta de *Nuevo Mundo*: ¿cómo prefiere usted el cine: mudo o sonoro?”, XXXVI, 1872, 6-12-1929, [p. 46].

### ***Ondas***

[s. a.]: “Tiempo Nuevo / Salvador Bacarisse triunfa en el Palacio de la Música”, V, 234, 7-12-1929, p. 7.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: “Cartas habladas / Ramón Gómez de la Serna a los oyentes españoles”, VI, 257, 17-5-1930, p. 8.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: “Nuestro cronista de guardia / Micrófono privado, en funciones universales”, VI, 281, 1-11-1930, p. 9.

[s. a.]: “Música moderna española / En el primer concierto de la Orquesta Sinfónica organizado por Unión Radio”, VI, 285, 29-11-1930, pp. 8-9, 16 y 22.

### ***Pittsburgh Post Gazette***

STEINFIRST, Donald: “Ballet Russe Presents Excellent Performances”, 31-1-1944, p. 20.



### ***La Patria***

BENEDITO, Rafael: “En Lara / ‘El Amor Brujo’ / Hablando con Manuel de Falla”, 15-4-1915.

### ***La Pluma***

RIVAS CHERIF, Cipriano de: “Divagación a la luz de las candilejas”, I, 3, agosto de 1920, pp. 113-119.

RIVAS CHERIF, Cipriano de: “Teatros”, IV, 35, abril de 1923, pp. 328-331.

### ***Portugal Futurista***

ALMADA NEGREIROS, José de; Ruy COELHO; José PACHECO: “Los Ballets Rusos en Lisboa”, noviembre de 1917, reproducido en: *Poesía. Revista ilustrada de información poética: Vida y obra del portugués José de Almada Negreiros [1893-1970]*, 41 (1994), p. 75.

### ***Proa***

MUÑOZ ARCONADA, César María: “Ensayo sobre la música en España”, II, 9, abril de 1925, pp. 45-54.

### ***Revista de Occidente***

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: “El gran español Goya”, tomo XVI, abril - mayo - junio, 1927, pp. 191-203.

### ***Revista hispánica moderna***

ONÍS, Federico de: “La Argentinita”, 12 (1946), pp. 180-184.

### ***Ritmo. Revista musical ilustrada***

VILLAR, Rogelio: “Un poema bufo, de Bacarisse”, I, 4, 15-12-1929, p. 10.

BACARISSE, Salvador: “Sinceridad e informalidad”, II, 24, 15-11-1930, p. 2.

[s. a.]: “La música en 1930”, III, 28, 15-3-1931, pp. 1-2.

### ***La Semaine à Paris***

[s. a.]: “Nouvelles Danses d’Argentine”, 523, du 3 au 10 Juin 1932, p. 24.

[s. a.]: “Argentinita”, 632, du 6 au 12 Juillet, 1934, pp. 39-40.

### ***El siglo futuro***

[s. a.]: “Bailes Españoles (T. Calderón)”, 10-11-1933, p. 3.

### ***El Socialista***

PUENTE, Martín: “Calderón.- La Argentinita estrena ‘La romería de los cornudos’”, 10-11-1933, p. 5.

## ***El Sol***

MUÑOZ ARCONADA, César María: “La vida musical / Una carta abierta.- Las sociedades privadas de música moderna”, 17-6-1923, p. 6.

SALAZAR, Adolfo: “La vida musical / Ricardo Strauss y su posición en el arte contemporáneo”, 11-3-1925, p. 2.

DÍEZ-CANEDO, Enrique: “Información teatral / Círculo de Bellas Artes / Ensayos de teatro, dirigidos por D. Ramón del Valle-Inclán”, 21-12-1926, p. 2.

SALAZAR, Adolfo: “Una danzarina musical: Antonia Mercé”, 4-5-1927, p. 4.

DÍEZ-CANEDO, Enrique: “Noticias / Información teatral / El ‘teatro del Peón de Música’”, 29-6-1928, [p. 8].

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: “Ciudad Mágica Portuguesa”, 8-7-1928, p. 3.

DÍEZ-CANEDO, Enrique: “Información teatral / La Argentinita en Royalty”, 17-3-1929, p. 3.

SALAZAR, Adolfo: “Orquesta Lassalle.- ‘La tragedia de doña Ajada’”, 30-11-1929, p. 2.

DÍEZ-CANEDO, Enrique: “Información teatral / Alkazar / ‘Los medios seres’, de Ramón Gómez de la Serna”, 8-12-1929, p. 9.

SALAZAR, Adolfo: “La vida musical / De Budapest a Madrid.- Cuarteto Garay.- Fernando Ember”, 22-10-1930, p. 2.

SALAZAR, Adolfo: “La vida musical / Orquesta Clásica.- G. Pittaluga”, 30-10-1930, p. 2.

SALAZAR, Adolfo: “La vida musical / La Orquesta Sinfónica, dirigida por Ernesto Halffter”, 6-12-1930, p. 2.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: “Horario / Los Ocho en pie y en fila”, 7-12-1930, p. 3.

SALAZAR, Adolfo: “La vida musical / Orquesta Sinfónica: Haendel. Mossolof. / P. Mingueña.- Orquesta Ibérica”, 8-4-1931, p. 3.

SALAZAR, Adolfo: “Discos”, 27-11-1931, p. 2.

ABRIL, Manuel: “‘La Argentinita’ nos habla de su próximo debut en el Español”, 6-3-1932, p. 10.

DÍEZ-CANEDO, Enrique: “Teatros / Español / La Argentinita”, 9-3-1932, [p. 8].

HALFFTER, Rodolfo: “La edición musical”, 20-3-1932, p. 2.

[s. a.]: “Teatros / Español / Reaparición de ‘La Argentina’”, 4-5-1932, [p. 8].

RIVAS CHERIF, Cipriano de: “Para alusiones / La gran obra del Teatro Lírico Nacional”, 26-5-1932, p. 3.

[s. a.]: “Espectáculos / Gacetillas / Calderón (Teatro Lírico Nacional)”, 14-6-1932, p. 2.

RIVAS CHERIF, Cipriano de: “La ascensión de ‘La Argentinita’”, 26-11-1932, [p. 8].

HALFFTER, Rodolfo: “La vida musical / ‘La Argentina’ y la Orquesta Sinfónica”, 21-4-1933, p. 5.

SALAZAR, Adolfo: “El teatro / Español / La compañía de bailes españoles de La Argentinita”, 15-10-1933, [p. 12].

SALAZAR, Adolfo: “Información Teatral / Español / ‘Las dos Castillas’, en la compañía de ‘la Argentinita’”, 22-10-1933, [p. 12].

SALAZAR, Adolfo: “El Teatro / Calderón / Bailes españoles: ‘La romería de los cornudos’”, 10-11-1933, [p. 8].

[s. a.]: “Escena y bastidores”, 12-3-1935, p. 2.

[s. a.]: “Escena y bastidores / Español / Función en honor de García Lorca”, 13-3-1935, p. 2.

SALAZAR, Adolfo: “Fallecimiento de Antonia Merce, ‘La Argentina’”, 21-7-1936, p. 2.

### ***Le Temps***

MALHERBE, Henry: “La musique / au Théâtre des Champs-Élysées: M. et Mme Sakharoff; les Danses nouvelles de Mme Argentina. A l’Opéra Comique: première représentation de Mozart et Salieri, pièce lyrique en deux actes, poème de Pouchkine, musique de Rimsky-Korsakoff; ‘Etude’, tableau chorégraphique de Mme B. Nijinska, musique de J. S. Bach ; ‘Princesse-Gygne’, ballet en deux actes de Mme B. Nijinska, musique de Rimsky-Korsakoff”, 8-6-1932, p. 3.

### ***La Tribuna***

FALLA, Manuel de: “El gran músico es nuestro huésped / Igor Stravinsky”, 5-6-1916.

### ***La Vanguardia***

[s. a.]: “Radio Noticias / Conciertos sinfónicos desde Madrid”, 4-12-1930, p. 11.

[s. a.]: [s. t.], 20-5-1932, p. 16.

[s. a.]: [s. t.], 21-5-1932, p. 17.

ZANNI, Urbano Fernández: “Música y teatros / Palacio de la Música Catalana / La Sinfónica de Madrid”, 22-5-1932, p. 30.

[s. a.]: “Los conciertos”, 24-5-1932, p. 27.

MORALES, María Luz: “Teatro Principal / Presentación de la Compañía de Margarita Xirgu, con ‘Bodas de sangre’, de García Lorca”, 24-11-1935, p. 11.

### ***La Voz***

[s. a.]: “Información teatral / ‘Monte abajo’ en el Teatro Pavón / ‘El peón de música’”, 26-6-1928, p. 2.

[s. a.]: “La orquesta del Palacio de la Música”, 13-11-1929, p. 2.

MANTECÓN, Juan José: “Un poema burlesco. De Bacarisse y de Abril”, 30-11-1929, p. 2.

MANTECÓN, Juan José: “Información musical / Concierto por la Orquesta Clásica. Una obra de Gustavo Pittaluga”, 30-10-1930, [p. 2].

MANTECÓN, Juan José: “Notas musicales / Halffter, en la sinfónica”, 8-12-1930, [p. 6].

MANTECÓN, Juan José: “La música de fonógrafo / Revista de discos”, 23-3-1931, p. 6.

J. L. M.: “En El Español / La Argentina. El gobierno español condecora a la insigne artista”, 4-12-1931, p. 3.

MANTECÓN, Juan José: “La Argentinista, en el Español”, 9-3-1932, p. 3.

MANTECÓN, Juan José: “Información musical / Concierto de la Orquesta Sinfónica en el Teatro Calderón”, 8-4-1932, p. 6.

[s. a.]: “Gacetillas teatrales / Calderón (Teatro Lírico Nacional)”, 13-6-1932, p. 11.

[s. a.]: Gacetillas teatrales / Calderón (Teatro Lírico Nacional)”, 16-6-1932, p. 6.

[s. a.]: “Radiotelefonía / Para esta noche”, 19-4-1933, p. 6.

MANTECÓN, Juan José: “Información musical / Los conciertos de la Sociedad Filarmónica, Orquesta Clásica”, 10-5-1933, p. 3.

MANTECÓN, Juan José: “‘El amor brujo’, por la Compañía de bailes españoles en el teatro Español”, 16-6-1933, p. 4.

MANTECÓN, Juan José: “La Compañía de bailes de Argentinita estrena ‘La romería de los cornudos’, de Gustavo Pittaluga”, 10-11-1933, p. 3.

SALADO, José Luis: “En el ensayo general de ‘Yerma’, la comedia de García Lorca, se congregaron, entre otros ilustres rostros rasurados, las tres barbas más insignes de España: las de Unamuno, Benavente y Valle Inclán”, 29-12-1934, p. 3.

[s. a.]: “Los grandes éxitos / Un magnífico festival en el Español para celebrar la 101 representación de ‘Yerma’”, 11-3-1935, p. 5.

## Ya

FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos: “Pilar López, el ‘ballet’ español y el recuerdo de ‘La Argentinita’”, 2-10-1956, p. 9.

## 4. Escritos varios

ABRIL, Manuel: “Prólogo”, en: M. Abril, *La princesa que se chupaba el dedo. Cuento burlesco en tres actos*. Madrid: Renacimiento, 1918, pp. 5-7.

ABRIL, Manuel: *Teatro de El peón de música*. [s. l.]: [Imp. Ciudad Lineal], 19[28].

ABRIL, Manuel: *El arte de las sombras*. Madrid: M. Aguilar, [1946?].

ABRIL, Manuel: “Las sombras”, en: M. Abril, *Totó, Tití, Loló, Lili, Frufrú, Pompofo y la señora romboedro y otros cuentos para niños*. Palma de Mallorca: Olañeta, D.L., 1995, pp. 47-56.

ABRIL, Manuel: *Calderón de la Barca. Sus mejores obras al alcance los niños*, Madrid, [Torrent], [s. f.].

ABRIL, Manuel: “Prólogo”, en: Alfred de Vigny, *Stello*. Barcelona: Editorial Maucci, [s. f.], pp. 5-16.

ALMADA NEGREIROS, José de: “El pintor en el teatro (O Pintor no Teatro)”, en: *Programa do Teatro Estúdio do Salitre, 6º Espectáculo “Essencialista”*, 30-4-1948, reproducido en: *Poesía. Revista ilustrada de información poética: Vida y obra del portugués José de Almada Negreiros [1893-1970]*, 41 (1994), p. 201.

GARCÍA LORCA, Federico: “Elogio de Antonia Mercé, ‘La Argentina’”, en: VV. AA., *Antonia Mercé “La Argentina”. Homenaje en su centenario (1890-1990)*. Madrid: Ministerio de Cultura, INAEM, 1990, p. 129.

GARCÍA LORCA, Federico: *Yerma*. Madrid: Ediciones Cátedra, S. A., 1993.

GARCÍA LORCA, Federico y LÓPEZ JÚLVEZ, Encarnación: *Cartas y Álbum fotográfico*. Fuente Vaqueros: Casa-Museo Federico García Lorca, 1993.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: *Ismos*. Madrid: [Espasa-Calpe], 1931.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: *Automoribundia*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1948.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: *Nuevas páginas de mi vida (Lo que no dije en mi Automoribundia)*. Madrid: Alianza Editorial, 1970.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: *La viuda blanca y negra*. Madrid: Ediciones Cátedra, S. A., 1988.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: *Pombo*. Madrid: Comunidad de Madrid, Visor Libros, 1999.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: *La Sagrada Cripta del Pombo (tomo II, aunque independientemente del I, pudiendo leerse el II sin contar con el I)*. Madrid: Comunidad de Madrid, Visor Libros, 1999.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: *Obras completas XIII. Novelismo V / Teatro. Novelas cortas y teatro de vanguardia (1927-1947)*. Barcelona: Círculo de lectores, Galaxia Gutenberg, 2002.

MERCÉ, Antonia: “Confesiones de Antonia Mercé ‘La Argentina’”, en: VV. AA., *Argentina. Bienal de Arte Flamenco (V el Baile)*. Sevilla: Bienal de Arte Flamenco, Ayuntamiento de Sevilla, Área de Cultura, 1988, pp. 93-94.

MORLA LYNCH, Carlos: *En España con Federico García Lorca (Páginas de un diario íntimo. 1928-1936)*. Madrid: Aguilar, 1958.

ORS, Eugenio d’ : “Prólogo”, en: Carlos Bosch, *En las cataratas de lo barroco*. Madrid: Espasa-Calpe, S. A., 1932, pp. 17-23.

PALENCIA, Benjamín: *Los nuevos artistas españoles. Benjamín Palencia. 24 reproducciones y palabras originales*. Madrid: Editorial Plutarco, S. A., 1932.

RIVAS CHERIF, Cipriano de: *Retrato de un desconocido. Vida de Manuel Azaña*. Barcelona, Buenos Aires, México, D. F.: Dimensiones Hispánicas, Ediciones Grijalbo, S. A., 1981.

RIVAS CHERIF, Cipriano de: *Cómo hacer teatro: Apuntes de orientación profesional en las artes y oficios del teatro español*. Valencia: Pre-Textos, 1991.

SÁNCHEZ, Alberto: “Sobre la escuela de Vallecas”, verano de 1961, reproducido en: Jaime Brihuela y Concepción Lomba (dirs.), *Alberto 1895-1962* [catálogo de exposición], Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 26 de junio - 17 de septiembre, 2001; Museo de Santa Cruz, Toledo, 4 de octubre - 9 de diciembre, 2001; Museo Nacional d’Art de Catalunya, Barcelona, 8 de enero - 1 de abril, 2002. [Madrid]: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2001, pp. 417-419.

## 5. Partituras

BACARISSE, Salvador: *La Tragedia de Doña Ajada*. [Poema bufo siniestro para canto, recitación, linterna mágica y gran orquesta]. [*Particellas*]. Archivo de la SGAE, Madrid.

BACARISSE, Salvador: *La Tragedia de Doña Ajada*. Suite de Concierto para gran orquesta, op. 7. Legado Salvador Bacarisse. Biblioteca Fundación Juan March, Madrid. M-33-A.

PITTALUGA, Gustavo: *La romería de los cornudos*. Suite de danzas. [*Particellas*]. Archivo de la SGAE, Madrid.

PITTALUGA, Gustavo: *La romería de los cornudos. Tres danzas*: I.- *Danza de la hoguera*; II.- *Danza de Chivato*; III.- *Baile del Requebro y la Coquetería*. Para piano. Paris: Union Musicale Franco-Espagnole, ©1930.

PITTALUGA, Gustavo: *Romance de Solita. Extrait du Ballet La romería de los Cornudos*. Para canto y piano. Paris: Union Musicale Franco-Espagnole, ©1930.

PITTALUGA, Gustavo: *La romería de los cornudos*. Ballet [Suite de danzas]. Paris: Union Musicale Franco-Espagnole, ©1931.

PITTALUGA, Gustavo: *La romería de los cornudos. La foire aux cocus. The cuckold's fair*. Ballet en un acto. Argumento de Federico García Lorca y Cipriano [de] Rivas Cherif. Transcripción para piano. Madrid: Unión Musical Española, © 1960.

PITTALUGA, Gustavo: *Romance de Solita de "La romería de los Cornudos". La foire aux cocus - The cuckold's fair*. Para canto y piano. Texto de F. García Lorca y C. [de] Rivas Cherif. Madrid: Unión Musical Española, ©1960.

PITTALUGA, Gustavo: *La romería de los cornudos*. Ballet en un acto. Madrid: Unión Musical Española, © 1963.

PITTALUGA, Gustavo: *Romance de Solita de "La romería de los Cornudos"*. Para canto y piano. Texto de F. García Lorca y C. [de] Rivas Cherif. [Madrid: Akal, 1992].

## II. BIBLIOGRAFÍA

ABAD CARLÉS, Ana: *Historia del ballet y de la danza moderna*. Madrid: Alianza Editorial, S. A., 2004.

ACCIAIUOLI, Margarida: "Almada Negreiros - 'el portugués Almada'", en: VV. AA., *Almada Negreiros* [catálogo de exposición], Fundación Juan March, Madrid, diciembre 1983 - enero 1984. Lisboa: Ministerio de Cultura de Portugal, 1983, [s. p.].

ACCIAIUOLI, Margarida: "O desenhador", en: VV. AA., *Almada* [catálogo de exposición], Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de arte moderna, Lisboa, 20 de julho a 14 de outubro de 1984. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, [1984], [s. p.].

AGUILERA SASTRE, Juan y AZNAR SOLER, Manuel: "Cipriano de Rivas Cherif. Retrato de una utopía", *Cuadernos El Público*, 42 (1989).

AGUILERA SASTRE, Juan y AZNAR SOLER, Manuel: *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967)*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1999 (D. L. 2000).

ALBÈRA, Philippe: "Tradizione e rotura della tradizione", en: Jean-Jacques Nattiez (dir.), *Enciclopedia della musica: Il Novecento*. Torino: Einaudi, 2001, vol. I, pp. 27-42.

ALBERT, Mechthild (ed.): *Vanguardia española e intermedialidad: artes escénicas, cine y radio*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 2005.

ALIX, Josefina: "El eje Lanzarote - Vallecas - Lanzarote", en: VV. AA., *Pancho Lasso. Retrospectiva* [catálogo de exposición], Fundación César Manrique, Lanzarote, 26 de junio - 31 de agosto 1997. [Lanzarote]: Fundación César Manrique, [1997], pp. 19-75.

ALMEIDA, Pedro: "Gustavo Durán (1906-1969): Preludio inconcluso de la generación musical de la República. Apuntes para una biografía", *Revista de Musicología*, IX, 2 (1986), pp. 511-542.

- ALMEIDA CABRERA, Pedro: "Antonia Mercé y Néstor: apuntes epistolares para los Ballets Españoles", en: VV. AA., *Antonia Mercé "La Argentina". Homenaje en su centenario (1890-1990)*. Madrid: Ministerio de Cultura, INAEM, 1990, pp. 37-40.
- ÁLVAREZ CABALLERO, Ángel: *Pilar López: Una vida para el baile*. La Unión, Murcia: Concejalía de Cultura, [1997].
- ÁLVAREZ CABALLERO, Ángel: *El baile flamenco*. Madrid: Alianza Editorial, [1998].
- ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio; CANO, José Ignacio y GONZÁLEZ RIBOT, M<sup>a</sup> José (eds.): *Ritmo para el espacio. Los compositores españoles y el ballet en el siglo XX* [catálogo de exposición]. Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza-INAEM, 1998.
- ANDERSON, Andrew A.: "Adolfo Salazar. 'El poeta forastero': Una evocación olvidada de Federico García Lorca", *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, II, 4 (1988), pp. 114-119.
- ANDERSON, Jack: *The One and Only: The Ballet Russe de Monte Carlo*. London: Dance Books, 1981.
- ARANGO, Manuel Antonio: *Símbolos y simbología en la obra de Federico García Lorca*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1995.
- ÁRBOL, Carlos E. del y OLALLA REAL, Ángela: "Maruja Mallo, entre la tradición y la vanguardia", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 514-515 (1993), pp. 293-300.
- ARIAS DE COSSÍO, Ana María: *Dos siglos de escenografía en Madrid*. Madrid: Mondadori, 1991.
- ARMELL FEMENÍA, Monserrat y EZQUERRO ESTEBAN, Antonio: "Música e imágenes hasta la llegada del cine. (Linterna mágica, armónica de cristal, fantasmagorías y teatro de sombras)", *Anuario Musical*, 58 (2003), pp. 279-353.
- ARNALDO, Javier: *Las vanguardias históricas (I)*. Madrid: Historia 16, 2000 (Historia del Arte, 33).
- ASZYK, Urszula: "El teatro español frente a las vanguardias del siglo XX", en: A. David Kossoff, José Amor y Vázquez, Ruth H. Kossoff, Geoffrey W. Ribbans (eds.), *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, 22-27 agosto 1983, Brown University, Providence, Rhode Island*. Providence: Comisión Editorial del VIII Congreso de la A.I.H.; Madrid, Ediciones Istmo, 1986, vol. I, pp. 175-183.
- ASZYK, Urszula: "Los modelos del teatro en la teoría dramática de Unamuno, Valle-Inclán y García Lorca", en: Sebastián Neumeister (ed.), *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, 18-23 agosto 1986, Berlín, Ibero-Amerikanisches Institut, Preussischer Kulturbesitz, Freie Universität Berlin, Institut für Romanische Philologie*. Frankfurt am Main: Vervuert Verlag, 1989, vol. II, pp. 133-141.
- AULLÓN DE HARO, Pedro: "Teoría general de la vanguardia", en: Javier Pérez Bazo (ed.), *La vanguardia en España. Arte y literatura*. París: C.R.I.C. & Ophrys, 1998, pp. 31-52.
- AZNAR SOLER, Manuel: *Martes de Carnaval. Ramón del Valle-Inclán*. Barcelona: Editorial Laia, 1982.
- AZNAR SOLER, Manuel: *Valle-Inclán, Rivas Cherif y la renovación teatral española (1907-1936)*. Sant Cugat del Vallès, Barcelona: Cop d'Idees, 1992.
- AZNAR SOLER, Manuel: "Las vanguardias teatrales en España: el epistolario entre Adrià Gual y Cipriano de Rivas Cherif (1921-1927) o la necesidad del director de escena", en: Mechthild Albert (ed.), *Vanguardia española e intermedialidad: artes escénicas, cine y radio*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 2005, pp. 161-177.

- BALSEBRE, Armand: *Historia de la radio en España (1874-1939)*. Madrid: Ediciones Cátedra, [2001], vol. I.
- BARCO, Pablo del: “Almada Negreiros montado en Rocinante”, *Revista de Occidente*, 94 (1989), pp. 159-172.
- BARONI, Mario: “Nascita e decadenza delle avanguardie musicali”, en: Jean-Jacques Nattiez (dir.), *Enciclopedia della musica: Il Novecento*. Torino: Einaudi, 2001, vol. I, pp. 5-26.
- BENNAHUM, Ninotchka Devorah: *Antonia Mercé: El flamenco y la vanguardia española*. Barcelona: Global Rhythm Press, S. L., 2009.
- BERNÁRDEZ SANCHÍS, Carmen: *Historia del Arte. Primeras vanguardias*. Barcelona: Editorial Planeta, S. A., 1994.
- BETHENCOURT PÉREZ, Fátima: “La tragedia de doña Ajada: un poema burlesco para linterna mágica en los albores del cine sonoro en España”, en: María Nagore, Leticia Sánchez de Andrés, Elena Torres (eds.), *Música y cultura en la Edad de Plata, 1915-1939*. Madrid: ICCMU, 2009, pp. 585-601.
- BETHENCOURT PÉREZ, Fátima: “Las tres versiones del libreto del ballet *La romería de los cornudos* y la construcción de un espectáculo de vanguardias en 1933”, en: Urszula Aszyk (coord.), *Especificidad del texto dramático y la puesta en escena: dependencia o autonomía*. Varsovia: Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia, 2011, vol. II, pp. 93-101.
- BETHENCOURT PÉREZ, Fátima: “Scena nowoczesna jako tygiel awangardy i jej odzwierciedlenie w awangardowej sztuce: *La tragedia de doña Ajada* (1929)” [“La escena moderna como crisol de la vanguardia y su reflejo en *La tragedia de Doña Ajada* (1929)”], en: Urszula Aszyk y Piotr Olkusz (eds.), *Tak blisko i tak daleko. Hiszpańskojęzyczny teatr i dramat ostatnich stu lat* [Tan cerca y tan lejos. Drama y teatro de lengua española de los últimos cien años]. Kraków: Księgarnia Akademicka, 2012, pp. 91-111.
- Biblia de Jerusalén*. Bilbao: Desclée de Brouwer, 1989.
- BIGNAMI, Paola: *Storia del costume teatrale. Oggetti per esibirsi nello spettacolo e in società*. Roma: Carocci editore, 2005.
- BLAS VEGA, José Manuel y RÍOS RUIZ, Manuel: “Argentinita, La”, en: J. M. Blas Vega y M. Ríos Ruiz, *Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco*. Madrid: Editorial Cinterco, 1988, vol. I, pp. 37-38.
- Boletín Ramón*, 8, primavera de 2004 [Número especial editado a propósito de la exposición “El alma de Almada el impar: obra gráfica, 1926-1931”, celebrada en la Bedoteca de Lisboa –Galeria do Palácio Galveias– del 7 de abril al 16 de mayo de 2004].
- BONET, Juan Manuel: *Ramón en su torreón*. [Madrid]: Fundación Wellington, 2002.
- BONET, Juan Manuel: “Ramón-Almada, al limón”, en: Ramón Gómez de la Serna, *Marginálias*. Lisboa: Bedoteca de Lisboa, Assírio & Alvim, 2004, pp. 9-13.
- BONET, Juan Manuel: “Breve cronología ramoniana”, en: VV. AA., *Un paseo por la vanguardia española. Instantánea de Ramón Gómez de la Serna* [catálogo on-line], Museo Histórico Provincial de Rosario, 17 de noviembre de 2004 - 20 de febrero de 2005, pp. 52-54.
- BONET, Juan Manuel: “Abril, Manuel”, en: J. M. Bonet, *Diccionario de las vanguardias en España (1927-1936)*. Madrid: Alianza Editorial, 2007, p. 22.



BONET, Juan Manuel: “Almada Negreiros, José de”, en: J. M. Bonet, *Diccionario de las vanguardias en España (1927-1936)*. Madrid: Alianza Editorial, 2007, pp. 41-42.

BOZAL, Valeriano: *Goya. Entre Neoclasicismo y Romanticismo*. Madrid: Historia 16, 1989 (Historia del Arte, 38).

BOZAL, Valeriano: “El horizonte de la renovación plástica española o hemisferio París”, en: VV. AA., *La Sociedad de Artistas Ibéricos y el arte español de 1925* [catálogo de exposición]. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; Barcelona, Àmbit Servicios Editoriales, S. A., [1995], pp. 33-46.

BOZAL, Valeriano: *Los orígenes del arte del siglo XX*. Madrid: Historia 16, 1999 (Historia del Arte, 32).

BOZAL, Valeriano: “Alberto Sánchez, el arte y la política”, en: Jaime Brihuela y Concepción Lomba (dirs.), *Alberto 1895-1962* [catálogo de exposición], Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 26 de junio - 17 de septiembre, 2001; Museo de Santa Cruz, Toledo, 4 de octubre - 9 de diciembre, 2001; Museo Nacional d’Art de Catalunya, Barcelona, 8 de enero - 1 de abril, 2002. [Madrid]: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2001, pp. 113-122.

BRAVO-VILLASANTE, Carmen: “Prólogo”, en: Manuel Abril, *Totó, Tití, Loló, Lili, Frufrú, Pompo y la señora romboedro y otros cuentos para niños*. Palma de Mallorca: Olañeta, D.L., 1995, pp. V-IX.

BRECHT, Bertolt: “Il teatro sperimentale”, en: Fabrizio Cruciani y Clelia Falletti (eds.), *Civiltà teatrale nel XX secolo*. Bologna: Il Mulino, 1986, pp. 251-265.

BRIHUEGA, Jaime: *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales (Las vanguardias artísticas en España: 1910-1931)*. Madrid: Ediciones Cátedra, S. A., 1979.

BRIHUEGA, Jaime: *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936*. Madrid: Ediciones Istmo, 1981.

BRIHUEGA, Jaime: *La vanguardia y la República*. Madrid: Ediciones Cátedra, S. A., 1982.

BRIHUEGA, Jaime: “La ESAI y el arte español en la bisagra de 1925”, en: VV. AA., *La Sociedad de Artistas Ibéricos y el arte español de 1925* [catálogo de exposición]. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; Barcelona, Àmbit Servicios Editoriales, S. A., [1995], pp. 15-31.

BRIHUEGA, Jaime: “Redes, puntos, sinusoides, cruces... Moreno Villa y la signica visual de la vanguardia”, en: VV. AA., *José Moreno Villa. Pinturas y dibujos. 1924-1936* [catálogo de exposición], Sala de Exposiciones del Palacio Episcopal, Málaga, abril-mayo, 1999. [Sevilla]: Consejería de Cultura; [Málaga], Unicaja Fundación, [1999], pp. 17-32.

BRIHUEGA, Jaime: “Una estrella en el camino del arte español. Trayectoria de Alberto hasta la Guerra Civil”, en: Jaime Brihuela y Concepción Lomba (dirs.), *Alberto 1895-1962* [catálogo de exposición], Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 26 de junio - 17 de septiembre, 2001; Museo de Santa Cruz, Toledo, 4 de octubre - 9 de diciembre, 2001; Museo Nacional d’Art de Catalunya, Barcelona, 8 de enero - 1 de abril, 2002. [Madrid]: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2001, pp. 19-72.

BRIHUEGA, Jaime: “Diálogos en la frontera. La poética de Alberto en diez aduanas”, en: VV. AA., *Creadores del Arte nuevo*. [Madrid]: Fundación Cultural MAPFRE VIDA, [2002], pp. 243-272.

BRIHUEGA, Jaime y LOMBA, Concepción (dirs.): *Alberto 1895-1962* [catálogo de exposición], Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 26 de junio - 17 de

septiembre, 2001; Museo de Santa Cruz, Toledo, 4 de octubre - 9 de diciembre, 2001; Museo Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 8 de enero - 1 de abril, 2002. [Madrid]: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2001.

BUERO VALLEJO, Antonio: "Nota para el programa", en: Bertolt Brecht, *Madre Coraje y sus hijos*. Madrid: Ediciones Alfil, 1967, pp. 5-9.

BÜRGER, Peter: *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Ediciones Península, 1987.

CALINESCU, Matei: *Cinco caras de la modernidad: modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*. Madrid: Editorial Tecnos, 2003.

CALVO SERRALLER, Francisco: "Ética y estética de la 'Escuela de Vallecas'", en: VV. AA., *Escuela de Vallecas, 1927-1936, 1939-1942* [catálogo de exposición], Centro Cultural Alberto Sánchez, Madrid, del 18 de diciembre de 1984 al 23 de enero de 1985. [Madrid: Dirección General de Cultura de la Comunidad], 1984, pp. 9-12.

CAMPO, Agustín del: "Prólogo", en: Lope de Vega, *La Gatomaquia*. Madrid: Ediciones Castilla, 1948, pp. 5-16.

CARDONA, Francesc Ll.: "Estudio preliminar", en: Lope de Vega, *Selección poética y La Gatomaquia*. Barcelona: Edicomunicación, S. A., 1999, pp. 7-16.

CARDONA, Rodolfo: "Introducción", en: Ramón Gómez de la Serna, *La viuda blanca y negra*. Madrid: Ediciones Cátedra, S. A., 1988, pp. 9-63.

CARMONA, Eugenio: "Materias creando un paisaje: Benjamín Palencia, Alberto Sánchez y el 'reconocimiento estético' de la naturaleza agraria. 1930-1933", en: VV. AA., *El surrealismo en España* [catálogo de exposición], Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 18 octubre 1994 - 9 enero 1995. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, [1994], pp. 117-155.

CARMONA, Eugenio: "Naturaleza y cultura. Benjamín Palencia y el 'Arte Nuevo' (1918-1936)", en: VV. AA., *Benjamín Palencia y el Arte Nuevo. Obras 1919-1936* [catálogo de exposición]. [Valencia]: Bancaja Obra Social, [1994], pp. 41-82.

CARMONA, Eugenio: "El 'arte nuevo' y el 'retorno al orden' 1918-1926", en: VV. AA., *La Sociedad de Artistas Ibéricos y el arte español de 1925* [catálogo de exposición]. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; Barcelona, Àmbit Serveis Editorials, S. A., [1995], pp. 47-58.

CARMONA, Eugenio: "La figuración lírica española 1926-1932", en: E. Carmona (comisario), *Pintura fruta. La figuración lírica española. 1926-1932* [catálogo de exposición], Sala de Plaza de España, noviembre 1996 - enero 1997. [Madrid]: Dirección General de Patrimonio Cultural, Consejería de Educación y Cultura, Comunidad de Madrid, [1996], pp. 17-77.

CARMONA, Eugenio: "Los años del 'arte nuevo'. La Generación del 27 y las artes plásticas", en: Cristóbal Cuevas García y Enrique Baena (eds.), *El universo creador del 27. Literatura, pintura, música y cine. Actas del X Congreso de Literatura Española Contemporánea, celebrado los días 11, 12, 13, 14 y 15 de noviembre de 1996 en la Universidad de Málaga*. [Málaga]: Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, 1997, pp. 85-111.

CARMONA, Eugenio: "Tres consideraciones sobre la Escuela de Vallecas", en: Jaime Brihuela y Concepción Lomba (dirs.), *Alberto 1895-1962* [catálogo de exposición], Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 26 de junio - 17 de septiembre, 2001; Museo de Santa Cruz, Toledo, 4 de octubre - 9 de diciembre, 2001; Museo Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 8 de enero - 1 de abril, 2002. [Madrid]: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2001, pp. 123-138.

CARMONA, Eugenio: “La Escuela de Vallecas: naturaleza, arte puro y atmósfera surreal. 1929-1933”, en: VV. AA., *El surrealismo y sus imágenes*. [Madrid]: Fundación Cultural MAPFRE VIDA, [2002], pp. 257-279.

CARMONA, Eugenio: “Vázquez Díaz y el primer momento del *arte nuevo*. 1917-1925”, en: VV. AA., *Vázquez Díaz en las colecciones Mapfre*. [Madrid]: Fundación Mapfre, [2006], pp. 8-17.

CARMONA, Eugenio y JIMÉNEZ BLANCO, María Dolores: “Creadores del *arte nuevo*”, en: VV. AA., *Creadores del Arte Nuevo*. Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida, 2002, pp. 9-11.

CARRAL MARTINS, Fernando: “La ciudad mágica portuguesa”, en: Ramón Gómez de la Serna, *Marginálias*. Lisboa: Bedeteca de Lisboa, Assírio & Alvim, 2004, pp. 113-118.

CARREÑO, Antonio: “Introducción”, en: Lope de Vega, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos y La Gatomaquia*. Salamanca: Ediciones Almar, 2002, pp. 9-73.

CASARES RODICIO, Emilio: “Adolfo de Salazar y el Grupo de la Generación de la República”, *Cuadernos de Música*, I, 1 (1982), pp. 7-27.

CASARES RODICIO, Emilio: “Entrevista con Bacarisse. Catálogo de su obra”, en: VV. AA., *La Música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca. 1915/1939* [catálogo de exposición]. Madrid: Ministerio de Cultura, 1986, pp. 94-102.

CASARES RODICIO, Emilio: “Música y Músicos de la Generación del 27”, en: VV. AA., *La Música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca. 1915/1939* [catálogo de exposición]. Madrid: Ministerio de Cultura, 1986, pp. 20-34.

CASARES RODICIO, Emilio (recop.): “La música en los 20 y 30. Selección hemerográfica”, en: VV. AA., *La Música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca. 1915/1939* [catálogo de exposición]. Madrid: Ministerio de Cultura, 1986, pp. 204-250.

CASARES RODICIO, Emilio (recop.): “Música y política. Legislación musical de la República”, en: VV. AA., *La Música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca. 1915/1939* [catálogo de exposición]. Madrid: Ministerio de Cultura, 1986, pp. 256-264.

CASARES RODICIO, Emilio: “La música española hasta 1939, o la restauración musical”, en: E. Casares Rodicio, Ismael Fernández de la Cuesta y José López Calo (eds.), *España en la música de Occidente. Actas del Congreso Internacional celebrado en Salamanca, 29 de octubre - 5 de noviembre de 1985*. Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1987, vol. II, pp. 261-322.

CASARES RODICIO, Emilio: “Manuel de Falla y los músicos de la Generación del 27”, en: Paolo Pinamonti (ed.), *Manuel de Falla tra la Spagna e l'Europa. Atti del convegno internazionale di Studi, Venezia, 15-16 maggio, 1987*. Firenze: Leo S. Olschki, 1989, pp. 49-63.

CASARES RODICIO, Emilio: “Pittaluga González del Campillo, Gustavo”, en: E. Casares Rodicio (dir.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: SGAE, 2001, vol. VIII, pp. 834-839.

CASARES RODICIO, Emilio: “La Generación del 27 revisitada”, en: Javier Suárez Pajares (ed.), *Música española entre dos guerras, 1914-1945*. Granada: Publicaciones del Archivo Manuel de Falla, 2002, pp. 19-37.

CIRLOT, Juan Eduardo: *Diccionario de símbolos*. Madrid: Ediciones Siruela, 1997.

CIRLOT, Lourdes: *Historia Universal del Arte: Últimas tendencias*. Barcelona: Editorial Planeta, 1993 [suplemento].

COTRIM, João Paulo: “Parte I. Almada: El alma es un dibujo”, en: VV. AA., *El alma de Almada el impar: obra gráfica, 1926-1931* [catálogo de exposición], Museo de la Ciudad, Madrid, de 1 a 30 de septiembre de 2004. Lisboa: Bedeteca de Lisboa, septiembre de 2004, pp. 7-19.

COTRIM, João Paulo: “Parte II. Esta expuesta exposición”, en: VV. AA., *El alma de Almada el impar: obra gráfica, 1926-1931* [catálogo de exposición], Museo de la Ciudad, Madrid, de 1 a 30 de septiembre de 2004. Lisboa: Bedeteca de Lisboa, septiembre de 2004, pp. 21-37.

CRISPIN, John: *La estética de las generaciones de 1925*. Valencia: Pre-Textos; Tennessee: Vanderbilt University, 2002.

CUETO ASÍN, Elena: “The Chat Noir’s Théâtre d’Ombres. Shadow Plays and the Recuperation of Public space”, en: Gabriel P. Weisberg (ed.), *Montmartre and the making of mass culture*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2001, pp. 223-246.

CUETO ASÍN, Elena: “Sombras chinescas: Innovación, tradición y recuperación del espacio público”, en: Jesús G. Maestro (ed.), *Theatralia 4. IV Congreso Internacional de Teoría del Teatro. Teatro Hispánico y Literatura Europea*. Vigo: Universidad de Vigo, 2002, pp. 225-244.

CUETO ASÍN, Elena: *Autos para siluetas de Valle-Inclán: Simbolismo y caos sobre el espejo cóncavo*. Pontevedra: Mirabel Editorial, 2005.

CUEVAS GARCÍA, Cristóbal y BAENA, Enrique (eds.): *El universo creador del 27. Literatura, pintura, música y cine. Actas del X Congreso de Literatura Española Contemporánea, celebrado los días 11, 12, 13, 14 y 15 de noviembre de 1996 en la Universidad de Málaga*. [Málaga]: Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, 1997.

CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT, Alain: *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Editorial Herder, 1995.

DEATHRIDGE, John y DAHLHAUS, Carl: *Wagner*. Barcelona: Muchnik Editores, [1985].

DI BENEDETTO, Renato: *Storia della Musica: Romanticismo e scuole nazionali nell'Ottocento*. Torino: E.D.T., 1991, vol. VIII.

*Diccionario Enciclopédico Salvat Alfa*. Barcelona: Salvat Editores, S. A., 1972.

DOMÍNGUEZ, Gustavo y TALENS, Genaro (dirs.): *Historia General del Cine: La transición del mudo al sonoro*. Madrid: Ediciones Cátedra, S. A., 1995, vol. VI.

DOUGHERTY, Dru: *Un Valle-Inclán olvidado: entrevistas y conferencias*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1983.

DOUGHERTY, Dru: “‘Es un asco el teatro’: Eduardo Marquina y el estreno de *Mariana Pineda* en Barcelona (1927)”, en: Antonio Monegal y José María Micó (coords. y eds.), *Federico García Lorca i Catalunya*. [Barcelona]: Institut Universitari de Cultura, Universitat Pompeu Fabra, Diputació de Barcelona, Àrea de Cultura, [1999], pp. 17-31.

DOUGHERTY, Dru: “‘¡Mi cuerpo es mío!': La lucha por la autonomía en *Ligazón* (1926), de Valle-Inclán”, *Anales de la literatura española contemporánea. Anuario Valle-Inclán VII*, vol. 32, issue 3 (2007), pp. 31/603 - 52/624.

DOUGHERTY, Dru: “El teatro impuro: el carácter intergenérico del esperpento”, en: Fernando Doménech (ed.), *Teatro español. Autores clásicos y modernos. Homenaje a Ricardo Doménech*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2008, pp. 91-99.

DOUGHERTY, Dru y VILCHES DE FRUTOS, M<sup>a</sup> Francisca: *La escena madrileña entre 1918 y 1926*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1990.

ESPARZA ESTAUN, José Ramón: “Fijar una sombra”, en: VV. AA., *La sombra* [catálogo de exposición], Museo Thyssen-Bornemisza, Fundación Caja Madrid, Madrid, del 10 de febrero al 17 de mayo de 2009. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, Fundación Caja Madrid, 2009, pp. 60-69.

ESPÍN, Miguel: “La Argentinista: Vida y Obra”, *Candil. Revista de Flamenco*, XX, 113 (1997), pp. 2879-2887.

ESTEBAN, Claude; ZIMMERMANN, Marie-Claire y LAFFRANQUE, Marie: “Una nueva edad de oro”, en: Jean Canavaggio (dir.), *Historia de la literatura española: El siglo XX*. Barcelona: Editorial Ariel, S. A., 1995, vol. VI, pp. 119-170.

ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio: *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza Editorial, 1996.

FLORES ARROYUELO, Francisco J.: *Diccionario de supersticiones y creencias populares*. Madrid: Alianza Editorial, S. A., 2000.

FRANCO, Enrique: “Generaciones Musicales Españolas”, en: VV. AA., *La Música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca. 1915/1939* [catálogo de exposición]. Madrid: Ministerio de Cultura, 1986, pp. 35-37.

FUBINI, Enrico: *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial, D. L., 1988.

FUENTE, Ricardo de la: “El imposible vanguardismo en el teatro español”, en: Tomás Albaladejo, Francisco J. Blasco, R. de la Fuente (eds.), *Las Vanguardias. Renovación de los lenguajes poéticos (2)*. Madrid: Ediciones Júcar, 1992, pp. 127-148.

FUSI AIZPÚRUA, Juan Pablo: “La Segunda República (1931-1936)”, en: José María Jover Zamora, Guadalupe Gómez-Ferrer Morant y Juan Pablo Fusi Aizpúrua, *España: sociedad, política y civilización (siglos XIX-XX)*. Madrid: Editorial Debate, S. A., 2001, pp. 671-692.

GALLEGO, Antonio: “Poesía y música en el veintisiete”, *Ínsula*, 612 (1997), pp. 28-29.

GALLEGO, Antonio: “Evolución de *El corregidor y la molinera* a *El sombrero de tres picos*”, en: Yvan Nommick y Antonio Álvarez Cañibano (eds.), *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*. Granada: Archivo Manuel de Falla; Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza-INAEM, 2000, pp. 65-72.

GALLETTA, Giuliano (ed.): *Sanguineti/Novecento. Conversazioni sulla cultura del ventesimo secolo*. Genova: il melangolo, 2005.

GAN QUESADA, Germán: “Gustavo Pittaluga: La romería de los cornudos”, en: Cristóbal L. García Gallardo, Francisco Martínez González y María Ruiz Hilillo (coords.), *Los músicos del 27*. [Granada]: Universidad de Granada/CDMA, 2010, pp. 293-311.

GARAFOLA, Lynn: “Ballets Rusos y Ballets Suecos”, en: VV. AA., *El teatro de los pintores en la Europa de las vanguardias* [catálogo de exposición]. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Aldeasa, [2000], pp. 37-44.

GARCÍA, Carlos: “Ramón y Almada (1928-1929)”, *Boletín Ramón*, 8, primavera de 2004, pp. 62-64.

GARCÍA DE CARPI, Lucía: *La pintura surrealista española (1924-1936)*. Madrid: Ediciones Istmo, 1986.

GARCÍA FUENTES, Enrique: “Prólogo”, en: Manuel Abril, *La salvación. Sociedad de seguros del alma*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1998, pp. IX-XXVIII.

GARCÍA LORCA, Federico: *Lola la comedianta*. Madrid: Alianza Editorial, 1981.

- GARCÍA LORCA, Francisco: *Federico y su mundo*. Madrid: Alianza, D.L., 1980.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Vicente: “Gestación y creación de *El sombrero de tres picos*”, en: Yvan Nommick y Antonio Álvarez Cañibano (eds.), *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*. Granada: Archivo Manuel de Falla; Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza-INAEM, 2000, pp. 57-64.
- GARCÍA OBER, Juan Ramón: “Chaplin visto por Ramón Gómez de la Serna: un libreto de ópera para un protagonista mudo”, en: Mechthild Albert (ed.), *Vanguardia española e intermedialidad: artes escénicas, cine y radio*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 2005, pp. 139-159.
- GARCÍA-POSADA, Miguel: “Introducción”, en: Federico García Lorca, *Obras, III. Teatro, 1*. Madrid: Akal, 1985, pp. 9-87.
- GASPAR, Luis Manuel: “Boceto de cronología”, en: VV. AA., *El alma de Almada el impar: obra gráfica, 1926-1931* [catálogo de exposición], Museo de la Ciudad, Madrid, de 1 a 30 de septiembre de 2004. Lisboa: Bedeteca de Lisboa, septiembre de 2004, pp. 39-61.
- GASSIER, Pierre y WILSON, Juliet: *Vida y obra de Francisco de Goya. Reproducción de su obra completa: pinturas, dibujos y grabados*. Barcelona: Editorial Juventud, S. A., 1974.
- GENTILI, Luciana: *Teatro e Avanguardia nella Spagna del Primo Novecento. Cipriano de Rivas Cherif*. Roma: Bulzoni Editore, 1993.
- GIBSON, Ian: *Federico García Lorca. 2. De Nueva York a Fuente Grande (1929-1936)*. Barcelona: Ediciones Grijalbo, S. A., 1987.
- GIBSON, Ian: *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca*. Barcelona: DeBOLSILLO, 2006.
- GIL FOMBEDILLA, M<sup>a</sup> Carmen: “Federico García Lorca y Cipriano de Rivas Cherif: una experiencia renovadora en el teatro profesional (1920-1935)”, *DICENDA. Cuadernos de Filología Hispánica*, 17 (1999), pp. 63-88.
- GIL LÓPEZ, Ildelfonso-Manuel: “Introducción”, en: Federico García Lorca, *Yerma*. Madrid: Ediciones Cátedra, S. A., 1993, pp. 11-36.
- GÓMEZ CEDILLO, Adolfo: “La estrella de cieno”, en: Jaime Brihuega y Concepción Lomba (dirs.), *Alberto 1895-1962* [catálogo de exposición], Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 26 de junio - 17 de septiembre, 2001; Museo de Santa Cruz, Toledo, 4 de octubre - 9 de diciembre, 2001; Museo Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 8 de enero - 1 de abril, 2002. [Madrid]: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2001, pp. 147-158.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: *Marginálias*. Lisboa: Bedeteca de Lisboa, Assírio & Alvim, 2004.
- GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel; CALVO SERRALLER, Francisco y MARCHÁN FIZ, Simón: *Escritos de arte de vanguardia 1990/1945*. Madrid: Ediciones Istmo, S. A., 1999.
- GREENFIELD, Sumner M.: *Lorca, Valle-Inclán y las estéticas de la disidencia: Ensayos sobre literatura hispánica*. Boulder, Colorado: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1996.
- GUBERN, Román: *El cine sonoro en la II República (1929-1932)*. Barcelona: Editorial Lumen, 1977.
- GUBERN, Román: *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*. Barcelona: Editorial Anagrama, S. A., 1999.
- GUBERN, Román: *Historia del cine*. Barcelona: Editorial Lumen, 2000.

- GUBERN, Román; MONTERDE, José Enrique; PÉREZ PERUCHA, Julio; RIAMBAU, Esteve y TORREIRO, Casimiro: *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra Signo e Imagen, 2005.
- GUDIOL, José: *Goya*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, S. A., 1984.
- GUIMARÃES, Ana Paula: *As estrelas acessíveis*. Lisboa: Apenas, 2004.
- HALFFTER, Rodolfo: “Manuel de Falla y los compositores del Grupo de Madrid de la Generación del 27”, en: VV. AA., *La Música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca. 1915/1939* [catálogo de exposición]. Madrid: Ministerio de Cultura, 1986, pp. 38-42.
- HEINE, Christiane: *Catálogo de obras de Salvador Bacarisse*. Madrid: Fundación Juan March, [1990].
- HEINE, Christiane: *Salvador Bacarisse (1898-1963). Die Kriterien seines Stils während der Schaffenszeit in Spanien (bis 1939)*. Frankfurt an Main: Peter Lang, 1993.
- HEINE, Christiane: “Charlot de Ramón Gómez de la Serna con música de Salvador Bacarisse: el nuevo género de la ‘ópera cómica’ española”, *Revista de Musicología*, XXI, 1 (1998), pp. 37-63.
- HEINE, Christiane: “Salvador Bacarisse (1898-1963) en el centenario de su nacimiento”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 5 (1998), pp. 43-75.
- HEINE, Christiane: “Salvador Bacarisse, su obra de 1926 a 1930: del impresionismo al neoclasicismo”, *Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología*, XIV, 1 (1998), pp. 119-171.
- HEINE, Christiane: “Bacarisse Chinoria, Salvador”, en: Emilio Casares Rodicio (dir.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: SGAE, 1999, vol. II, pp. 4-24.
- HEINE, Christiane: “El magisterio de Conrado del Campo en la Generación del 27: El caso de Salvador Bacarisse y Ángel Martín Pompey”, en: Javier Suárez Pajares (ed.), *Música española entre dos guerras, 1914-1945*. Granada: Publicaciones del Archivo Manuel de Falla, 2002, pp. 97-131.
- HERAS, Guillermo: “Ausencias y carencias en el discurso de la puesta en escena española de los años 20 y 30”, en: Dru Dougherty y M<sup>a</sup> Francisca Vilches de Frutos (coords. y eds.), *El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia. 1918-1939*. Madrid: CSIC, Fundación Federico García Lorca, Tabacalera, S. A., 1992, pp. 139-146.
- HERNÁNDEZ CANO, Eduardo: “Abril, Manuel”, en: *Diccionario biográfico español*. [Madrid]: Real Academia de la Historia, D. L., 2009, vol. I, p. 221.
- HESS, Carol A.: “‘Un alarde de modernismo y dislocación’: Los Ballets Russes en España, 1916-1921”, en: Yvan Nommick y Antonio Álvarez Cañibano (eds.), *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*. Granada: Archivo Manuel de Falla; Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza-INAEM, 2000, pp. 215-227.
- HESS, Carol A.: *Manuel de Falla and Modernism in Spain, 1898-1936*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2001.
- IGLESIAS FEIJOO, Luis: “Valle-Inclán, el modernismo y la modernidad”, en: Manuel Aznar Soler y Juan Rodríguez (eds.), *Valle-Inclán y su obra. Actas del Primer Congreso Internacional sobre Valle-Inclán, celebrado en Bellaterra, 16 - 20 de noviembre de 1992*. Sant Cugat del Vallés: Associació d’Idees; Bellaterra: Taller d’Investigacions Valleinclanians, 1995, pp. 37-50.
- IZQUIERDO, Francisco: *La romería de los cornudos* [material gráfico]. Granada: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Taller El Realejo, [ca.1998].

JARQUE, Vicente: “La vanguardia artística en España. Apología de un fracaso”, en: Javier Pérez Bazo (ed.), *La vanguardia en España. Arte y literatura*. París: C.R.I.C. & Ophrys, 1998, pp. 371-384.

KANDINSKY, Vasily y MARC, Franz: *El Jinete Azul*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1989.

LANDEIRA YRAGO, José: *Viaje al sueño del agua. El misterio de los poemas gallegos de García Lorca*. A Coruña: Edicións do Castro, 1986.

LAPA, Pedro: “Cinco pintores de la modernidad portuguesa”, en: VV. AA., *Cinco pintores de la modernidad portuguesa (1911-1965)* [catálogo de exposición], Sala de exposiciones de la Fundació Caixa Catalunya La pedrera, Barcelona, del 17 de febrero al 16 de mayo de 2004. Barcelona: Fundació Caixa Catalunya, 2004, pp. 11-60.

LIMA DE FREITAS, José: “Almada Negreiros y el teatro”, en: VV. AA., *Almada Negreiros* [catálogo de exposición], Fundación Juan March, Madrid, diciembre 1983 - enero 1984. Lisboa: Ministerio de la Cultura de Portugal, 1983, [s. p.].

LISTA, Giovanni: “El escenario futurista”, en: VV. AA., *El teatro de los pintores en la Europa de las vanguardias* [catálogo de exposición]. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Aldeasa, [2000], pp. 165-173.

LOSADA GÓMEZ, María Jesús: *Alberto Sánchez en su época*. Toledo: Diputación Provincial de Toledo, Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, 1985.

LOUGH, Francis: “Jarnés y el cine”, en: Mechthild Albert (ed.), *Vanguardia española e intermedialidad: artes escénicas, cine y radio*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 2005, pp. 407-422.

LLUÍS I FALCÓ, Joseph: “Los compositores de la Generación de la República y su relación con el cine”, en: Begoña Lolo (ed.), *Campos interdisciplinares de la Musicología. V Congreso de la Sociedad Española de Musicología (Barcelona, 25-28 de octubre de 2000)*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, D.L., 2002, vol. I, pp. 771-784.

MAINER, José Carlos: “Alrededor de 1927. Historia y cultura en torno a un canon”, en: Cristóbal Cuevas García y Enrique Baena (eds.), *El universo creador del 27. Literatura, pintura, música y cine. Actas del X Congreso de Literatura Española Contemporánea, celebrado los días 11, 12, 13, 14 y 15 de noviembre de 1996 en la Universidad de Málaga*. [Málaga]: Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, 1997, pp. 185-202.

MALLO, Maruja: *59 grabados en negro y 9 láminas en color. 1928-1942*. Buenos Aires: Editorial Losada, S. A., [1942].

MALMIERCA HERNÁNDEZ, Almudena: *¿Quién me puede acercar al arte del Siglo XX? Manuel Abril. Primer Director de la S.A.I. Crítico de Arte en prensa: 1910-1930*. Madrid: Carroggio, 2008.

MARCHÁN FIZ, Simón: “La escultura ‘española’ de Alberto Sánchez (1895-1962)”, en: VV. AA., *Alberto (1895-1962)* [catálogo de exposición]. Granada: Banco de Granada, 1975, [s. p.].

MARIEMMA: “Verdaderamente única”, en: VV. AA., *Argentina. Bienal de Arte Flamenco (V el Baile)*. Sevilla: Bienal de Arte Flamenco, Ayuntamiento de Sevilla, Área de Cultura, 1988, p. 15.

MARINERO, Cristina: “Argentina, La [Antonia Mercé Luque]”, en: Emilio Casares Rodicio (dir.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: SGAE, 1999, vol. I, pp. 663-665.



- MARTÍN RECUERDA, José: “Pequeñas memorias”, en: J. Martín Recuerda, *El teatrillo de Don Ramón / Las salvajes de Puente San Gil / El Cristo*. Madrid: Taurus Ediciones, 1969, pp. 54-59.
- MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz: *Catálogo de obras de Julio Gómez*. Madrid: Fundación Juan March, [1987].
- MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz: *Julio Gómez García*. Madrid: SGAE, Centro de Documentación Musical, [1997].
- MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz: *Julio Gómez. Una época de la música española*. Madrid: ICCMU, [1999].
- MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz y MENÉNDEZ SÁNCHEZ, Nuria: “III. Espectáculos de baile y danza / Siglo XX”, en: Andrés Amorós y José María Díez Borque (coords.), *Historia de los espectáculos en España*. Madrid: Castalia, 1999, pp. 335-372.
- MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz y MENÉNDEZ SÁNCHEZ, Nuria: “Una visión de conjunto sobre la escena coreográfica madrileña (1915-1925) y algunas observaciones acerca de la influencia rusa en el desarrollo del ballet español”, en: Yvan Nommick y Antonio Álvarez Cañibano (eds.), *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*. Granada: Archivo Manuel de Falla; Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza-INAEM, 2000, pp. 149-213.
- MENDOZA FILLOLA, Antonio: “Prólogo”, en: Manuel Abril, *El gorro de Andrés*. Cuenca: Centro de estudios de promoción de la lectura y literatura infantil (CEPLI), Universidad de Castilla-La Mancha, 2006, [s. p.].
- MENÉNDEZ SÁNCHEZ, Nuria: “Dos conceptos de la danza española escénica antes de la guerra civil. Las compañías de Antonia Mercé y Encarnación López”, en: *I Congreso Nacional de Danza Española. Córdoba, 26 al 29 de abril de 1996. Comunicaciones*. Córdoba: Confederación de Sindicatos Independientes y Sindical de Funcionarios CSI-CSIF, Conservatorio Profesional de Danza de Córdoba, [1996], pp. 57-67.
- MENÉNDEZ SÁNCHEZ, Nuria: “Influencia del teatro musical en los orígenes de la danza española (1915-1939)”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 2-3 (1996-97), pp. 281-286.
- MICHALSKI, Sergiusz: “Sombras de soledad, sombras de amenaza”, en: VV. AA., *La sombra* [catálogo de exposición], Museo Thyssen-Bornemisza, Fundación Caja Madrid, Madrid, del 10 de febrero al 17 de mayo de 2009. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, Fundación Caja Madrid, 2009, pp. 52-59.
- MICHAUD, Eric: “Crítica social y utopías experimentales”, en: VV. AA., *El teatro de los pintores en la Europa de las vanguardias* [catálogo de exposición]. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Aldeasa, [2000], pp. 309-318.
- MINGUET BATLLORI, Juan M.: “El cine como signo de modernidad en las primeras vanguardias artísticas”, en: Joaquim Romaguera i Ramío, Peio Aldazabal Baradaji y Milagros Aldazabal Serbio (eds.), *Las vanguardias artísticas en la historia del cine español. III Congreso de la A.E.H.C., Asociación Española de Historiadores del cine*. San Sebastián: Filmoteca Vasca, [1991], pp. 281-300.
- MINGUET BATLLORI, Joan y PÉREZ PERUCHA, Julio (eds.): *El paso del mudo al sonoro en el cine español. Actas del IV Congreso de la A.E.H.C. (Asociación Española de Historiadores del Cine)*. Madrid: Editorial Complutense, D.L., 1993.
- MOLINA, César Antonio: *Medio siglo de Prensa literaria española (1900-1950)*. Madrid: Ediciones Endymion, 1990.
- MORA GUARNIDO, José: *Federico García Lorca y su mundo*. Buenos Aires: Losada, 1958.

- MORALES, Antonio: “La obra ignorada de José Martín Recuerda: ‘El Cristo’”, en: José Martín Recuerda, *La Llanura / El Cristo*. Granada: Editorial Don Quijote, 1982, pp. 27-38.
- MUÑOZ, Julio; BRAILOWSKY, Simon y DELGADO, José Luis: *Augusto Fernández Guardiola en y a su memoria*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.
- MUÑOZ-ALONSO LÓPEZ, Agustín: *Ramón y el teatro (La obra dramática de Ramón Gómez de la Serna)*. [Cuenca]: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1993.
- MUÑOZ-ALONSO LÓPEZ, Agustín: “Gómez de la Serna y el teatro de vanguardia”, en: Javier Huerta Calvo (dir.), *Historia del teatro español: Del siglo XVIII a la época actual*. Madrid: Gredos, 2003, vol. II, pp. 2419-2453.
- MUÑOZ-ALONSO LÓPEZ, Agustín: “Introducción crítica”, en: A. Muñoz-Alonso López (ed.), *Teatro español de vanguardia*. Madrid: Editorial Castalia, S. A., 2003, pp. 9-72.
- MUÑOZ-ALONSO LÓPEZ, Agustín: “Los ballets de La Generación Del 27”, *Dioniso. Revista para la investigación, creación y crítica teatral*, 5 (2006), pp. 27-39.
- MURGA CASTRO, Idoia: “La Argentina y la Argentinita: bailarinas de la Edad de Plata”, *BILE*, 85-86 (2012), pp. 11-22.
- MURGA CASTRO, Idoia: “La Compañía de Bailes Españoles (1933-1934): Argentinita, Lorca y Sánchez Mejías”, en: VV. AA., *La investigación en Danza en España*. Valencia: Ediciones Mahali, 2012, pp. 33-40.
- MURGA CASTRO, Idoia: *Pintura en danza. Los artistas españoles y el ballet (1916-1962)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2012.
- MURGA CASTRO, Idoia: “Años treinta en escena: escenografía y artes visuales”, en: VV. AA., *Años treinta: teatro de la crueldad, lugar del encuentro*. [Madrid]: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2013, pp. 131-144.
- NATTIEZ, Jean-Jacques: “Come raccontare il XX secolo?”, en: J. J. Nattiez (dir.), *Enciclopedia della musica: Il Novecento*. Torino: Einaudi, 2001, vol. I, pp. XLI-LXVIII.
- NAVARRO ARRIOLA, Heriberto y NAVARRO ARRIOLA, Sergio: *Música de cine: historia y coleccionismo de bandas sonoras*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias, 2005.
- NAVARRO GARCÍA, José Luis: *El ballet flamenco*. Dos Hermanas, Sevilla: Portada, [2003].
- NIEVA, Francisco: *Tratado de escenografía*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2003.
- OLIVA, César: “Antecedentes de la vanguardia escénica”, en: Salvador Montesa (dir.), *Teatro y antiteatro, la vanguardia del drama experimental. Actas del XV Congreso de Literatura Española Contemporánea, Universidad de Málaga, 12, 13, 14, 15 y 16 de noviembre de 2001*. [Málaga]: Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, 2002, pp. 33-44.
- OLIVA, César y TORRES MONREAL, Francisco: *Historia básica del arte escénico*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2005.
- OSMA, Guillermo de: “Sert, Gris, Pruna y Miró”, en: Yvan Nommick y Antonio Álvarez Cañibano (eds.), *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*. Granada: Archivo Manuel de Falla; Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza-INAEM, 2000, pp. 47-56.
- PACO, Mariano de: “El teatro de vanguardia”, en: Javier Pérez Bazo (ed.), *La vanguardia en España. Arte y literatura*. París: C.R.I.C. & Ophrys, 1998, pp. 291-304.
- PALACIOS, María: *La renovación musical en Madrid durante la dictadura de Primo de Rivera: El grupo de los ocho (1923-1931)*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2008.

PAVÃO DOS SANTOS, Vítor: “O homem de teatro”, en: VV. AA., *Almada* [catálogo de exposición], Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de arte moderna, Lisboa, 20 de julho a 14 de outubro de 1984. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, [1984], [s. p.].

PAVIS, Patrice: *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1998.

PAYNE, Stanley G.: *El catolicismo español*. Barcelona: Editorial Planeta, S. A., 1984.

PAZ, Marga: “El teatro de los pintores”, en: VV. AA., *El teatro de los pintores en la Europa de las vanguardias* [catálogo de exposición]. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Aldeasa, [2000], pp. 9-35.

PELÁEZ MARTÍN, Andrés: “El arte escénico en la Edad de Plata”, en: Javier Huerta Calvo (dir.), *Historia del teatro español: Del siglo XVIII a la época actual*. Madrid: Gredos, 2003, vol. II, pp. 2201-2238.

PENA, Carmen: “La Escuela de Vallecas (1927-1936)”, *Revista de Occidente*, 103 (1989), pp. 61-83.

PENA LÓPEZ, Carmen: “Paisajismo e identidad. Arte español. Landscaping and identity. Spanish art”, *Estudios Geográficos*, LXXI, 269 (2010), pp. 505-543.

PÉREZ, Carlos: “Ramón, constructor”, en: VV. AA., *Un paseo por la vanguardia española. Instantánea de Ramón Gómez de la Serna* [catálogo on-line], Museo Histórico Provincial de Rosario, 17 de noviembre de 2004 - 20 de febrero de 2005, pp. 19-24.

PÉREZ BAZO, Javier: “La vanguardia como categoría periodológica”, en: J. Pérez Bazo (ed.), *La vanguardia en España. Arte y literatura*. París: C.R.I.C. & Ophrys, 1998, pp. 7-29.

PÉREZ BAZO, Javier (ed.): *La vanguardia en España. Arte y literatura*. París: C.R.I.C. & Ophrys, 1998.

PÉREZ ROJAS, Javier: *Art déco en España*. Madrid: Ediciones Cátedra, S. A., 1990.

PÉREZ-SÁNCHEZ, Alfonso E.: *Goya: Caprichos - Desastres - Tauromaquia - Disparates*. Madrid: Fundación Juan March, 1982.

PÉREZ SEGURA, Javier: “Antología de textos”, en: VV. AA., *La Sociedad de Artistas Ibéricos y el arte español de 1925* [catálogo de exposición]. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; Barcelona, Àmbit Servicios Editoriales, S. A., [1995], pp. 287-298.

PÉREZ SEGURA, Javier: “El cazador de raíces. Naturaleza y compromiso vital en el teatro de Alberto Sánchez”, en: Jaime Brihuega y Concepción Lomba (dirs.), *Alberto 1895-1962* [catálogo de exposición], Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 26 de junio - 17 de septiembre, 2001; Museo de Santa Cruz, Toledo, 4 de octubre - 9 de diciembre, 2001; Museo Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 8 de enero - 1 de abril, 2002. [Madrid]: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2001, pp. 159-170.

PÉREZ ZALDUONDO, Gemma: “Continuidades y rupturas en la música española durante el primer franquismo”, en: Javier Suárez Pajares (ed.), *Joaquín Rodrigo y la música española de los años cuarenta*. Valladolid: Universidad de Valladolid, Glares, 2005, pp. 57-78.

PERSIA, Jorge de: “La música en la Residencia de Estudiantes”, en: VV. AA., *La Música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca. 1915/1939* [catálogo de exposición]. Madrid: Ministerio de Cultura, 1986, pp. 47-63.

PERSIA, Jorge de: “La renovación musical del primer tercio del siglo XX”, en: Javier Pérez Bazo (ed.), *La vanguardia en España. Arte y literatura*. París: C.R.I.C. & Ophrys, 1998, pp. 413-438.

PERSIA, Jorge de: “Música y teatro. Tradición y vanguardia”, en: Luis Sáenz de la Calzada, *La Barraca. Teatro Universitario, seguido de Federico García Lorca y sus canciones para La Barraca*. [Madrid]: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes; [León]: Fundación Sierra-Pambley, [1998], pp. 363-393.

PILAR KOCH, Ana María: “Manuel de Falla, Gregorio Martínez Sierra y Carlos Saura: *El amor brujo*”, en: Mechthild Albert (ed.), *Vanguardia española e intermedialidad: artes escénicas, cine y radio*. Madrid, Iberoamericana; Frankfurt am Main, Vervuert, 2005, pp. 229-249.

PINO, José Manuel del: *Montajes y fragmentos: Una aproximación a la narrativa española de vanguardia*. Ámsterdam - Atlanta, GA: Rodopi, 1995.

PINO, José Manuel del: “De la mecedora al aeroplano: la narrativa del 27 y de la vanguardia”, en: Cristóbal Cuevas García y Enrique Baena (eds.), *El universo creador del 27. Literatura, pintura, música y cine. Actas del X Congreso de Literatura Española Contemporánea, celebrado los días 11, 12, 13, 14 y 15 de noviembre de 1996 en la Universidad de Málaga*. [Málaga]: Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, 1997, pp. 53-83.

PIÑÓN, Helio: “Prólogo: Perfiles encontrados”, en: Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Ediciones Península, 1987, pp. 5-30.

PIQUER SANCLEMENTE, Ruth: *Clasicismo moderno, neoclasicismo y retornos en el pensamiento musical español (1915-1939)*. Sevilla: Editorial Doble J, 2010.

PLANTINGA, León: *La música romántica. Una historia del estilo musical en la Europa decimonónica*. Torrejón de Ardoz, Madrid: Akal, [2002].

PLAZA CHILLÓN, José Luis: *Escenografía y artes plásticas: el teatro de Federico García Lorca y su puesta en escena (1920-1935)*. Granada: Fundación Caja de Granada, 1998.

*Poesía. Revista ilustrada de información poética: Número monográfico dedicado a la Residencia de Estudiantes (1910-1936) con motivo de cumplirse el centenario del nacimiento de su director, Alberto Jiménez Fraud (1883-1964) y en el que se da cuenta de su vida y de las actividades que en aquella se desarrollaron*, 18-19 (1983).

*Poesía. Revista ilustrada de información poética: Vida y obra del portugués José de Almada Negreiros [1893-1970]*, 41 (1994).

POGGIOLI, Renato: *Teoría del arte de vanguardia*. Madrid: Revista de Occidente, [1964].

RAMÍREZ, Juan Antonio (ed.): *Historia del Arte: El mundo contemporáneo*. Madrid: Alianza Editorial, 1997, vol. IV.

RAMONEDA, Arturo: “Introducción”, en: Benjamin Constant, *Adolfo*. Madrid: Ediciones Júcar, 1989, pp. 7-31.

RAMONEDA, Arturo: *Antología del cuento español*. Madrid: Alianza Editorial, 1999.

RAMONEDA, Arturo: *Antología de la poesía española del siglo XX. 1890-1939*. Madrid: Alianza Editorial, 2007.

REYERO, Carlos: *La luz artificial en la pintura española y portuguesa. La época de Regoyos y Almada Negreiros*. [s. l.]: Fundación Hidrocantábrico; Lisboa: Fundação EDP, 2005.

RIESGO, Begoña: “Introducción”, en: Cipriano de Rivas Cherif, *Teatro (1926-1946)*. Madrid: Centro Dramático Nacional, 2013, pp. 15-105.

- ROCHA RELVAS, Susana: “Valle-Inclán y Portugal”, *Anales de la literatura española contemporánea. Anuario Valle-Inclán VII*, vol. 32, issue 3 (2007), pp. 107/679 - 127/699.
- RODRIGO, Antonina: “Antonia Merce *Argentina*. El genio del baile español”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 484 (1990), pp. 6-28.
- RODRÍGUEZ, Delfín: *Del Neoclasicismo al Realismo: la construcción de la Modernidad*. Madrid: Historia 16, 1996 (Conocer el Arte, 8).
- RODRÍGUEZ AGUILERA, Cesáreo: “Los amigos del Arte Nuevo”, *Cuadernos de Arquitectura*, 70 (1970), pp. 5-16.
- ROSENBERG, Pierre: *Fragonard* [catálogo de exposición], Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 24 septembre 1987 - 4 janvier 1988; The Metropolitan Museum of Art, New York, 2 février - 8 mai 1988. Paris: Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1987.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús: “Introducción”, en: Ramón del Valle-Inclán, *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*. Madrid: Espasa Calpe, 1996, pp. 7-94.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús: “I. Espectáculos teatrales / Siglo XX”, en: Andrés Amorós y José María Díez Borque (coords.), *Historia de los espectáculos en España*. Madrid: Castalia, 1999, pp. 105-134.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús: “El teatro de vanguardia de Ramón Gómez de la Serna”, en: Ramón Gómez de la Serna, *Obras completas XIII. Novelismo V / Teatro. Novelas cortas y teatro de vanguardia (1927-1947)*. Barcelona: Círculo de lectores, Galaxia Gutemberg, 2002, pp. 617-639.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús: “Las *siluetas* de los *autos* de Valle-Inclán”, en: Manuel Aznar Soler y M<sup>a</sup> Fernanda Sánchez-Colomer (eds.), *Valle-Inclán en el siglo XXI. Actas del Segundo Congreso Internacional, celebrado los días 20, 21 y 22 de noviembre de 2002 en la Universitat Autònoma de Barcelona*. Sada, A Coruña: Edicions do Castro, 2004, pp. 103-124.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús: *Valle-Inclán, caricaturista moderno. Nueva lectura de “Luces de Bohemia”*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2006.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús: “La escena X de *Luces de Bohemia*. Todavía a vueltas con Goya el esperpento”, en: Fernando Doménech (ed.), *Teatro español. Autores clásicos y modernos. Homenaje a Ricardo Doménech*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2008, pp. 101-113.
- RUIZ RAMÓN, Francisco: “Espacio dramático / Espacio escénico o el conflicto de códigos teatrales”, en: Dru Dougherty y M<sup>a</sup> Francisca Vilches de Frutos (coords. y eds.), *El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia. 1918-1939*. Madrid: CSIC, Fundación Federico García Lorca, Tabacalera, S. A., 1992, pp. 23-29.
- [s. a.]: *Ballet Russe de Monte Carlo: American Tour 1943-44*. New York: General Program Corporation, [1943?].
- SABOR DE CORTÁZAR, Celina: “Introducción”, en: Lope de Vega, *La Gatomaquia*. Madrid: Clásicos Castalia, 1982, pp. 7-44.
- SÁENZ DE LA CALZADA, Luis: *La Barraca: Teatro Universitario, seguido de Federico García Lorca y sus canciones para La Barraca*. [Madrid]: Residencia de Estudiantes; [León]: Fundación Sierra Pambley, 1998.
- SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos: *Ensayo de un Diccionario de la Literatura*. Madrid: Aguilar, 1973, vol. II.

- SALAS, Roger: “Apuntes sobre el baile de Antonia Mercé”, en: VV. AA., *Antonia Mercé “La Argentina”. Homenaje en su centenario (1890-1990)*. Madrid: Ministerio de Cultura, INAEM, 1990, pp. 41-50.
- SALAS, Roger: “Encarnación López, La Argentinita (del éxito al silencio de la historia)”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 1 (1996), pp. 87-95.
- SALAÜN, Serge: “El teatro extranjero en España”, en: Javier Huerta Calvo (dir.), *Historia del teatro español: Del siglo XVIII a la época actual*. Madrid: Gredos, 2003, vol. II, pp. 2575-2600.
- SALAÜN, Serge: “El arte y la máquina. Paradojas de la modernidad escénica. 1900-1939”, en: Mechthild Albert (ed.), *Vanguardia española e intermedialidad: artes escénicas, cine y radio*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 2005, pp. 253-271.
- SALAZAR, Adolfo: *La danza y el ballet*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, S. L., 2003.
- SALVETTI, Guido: *Historia de la música: El siglo XX (Primera parte)*. Madrid: Ediciones Turner Música, 1986, vol. X.
- SAMSON, Jim: “Avant garde”, en: Stanley Sadie (ed.), *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Publishers Limited, 2001, vol. II, pp. 246-247.
- SÁNCHEZ, Aquilino (dir. y ed.): *Gran Diccionario de uso del Español Actual*. Madrid: Sociedad General Española de Librería, S. A., 2001.
- SÁNCHEZ, José Antonio: *Dramaturgias de la imagen*. [Cuenca]: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1994.
- SÁNCHEZ, José Antonio: “Introducción”, en: J. A. Sánchez (ed.), *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*. Madrid: Ediciones Akal, S. A., 1999, pp. 7-43.
- SÁNCHEZ, José Antonio (ed.): *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*. Madrid: Ediciones Akal, S. A., 1999.
- SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Víctor: “Un zarzuelista en la Junta Nacional de Música. Talismán de Vives, como modelo para el Teatro Lírico Nacional”, en: María Nagore, Leticia Sánchez de Andrés, Elena Torres (eds.), *Música y cultura en la Edad de Plata, 1915-1939*. Madrid: ICCMU, 2009, pp. 529-547.
- SCHÖNBERG, Arnold: “Conferencia en Breslau sobre ‘La mano feliz’ (1928)”, en: José Antonio Sánchez Martínez (ed.), *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*. Madrid: Ediciones Akal, S. A., 1999, pp. 107-112.
- SCHREYER, Lothar: “La obra de arte escénica (1916)”, en: José Antonio Sánchez Martínez (ed.), *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*. Madrid: Ediciones Akal, S. A., 1999, pp. 172-178.
- SENABRE, Ricardo: “Innovaciones en la poética de las vanguardias”, en: Cristóbal Cuevas García y Enrique Baena (eds.), *El universo creador del 27. Literatura, pintura, música y cine. Actas del X Congreso de Literatura Española Contemporánea, celebrado los días 11, 12, 13, 14 y 15 de noviembre de 1996 en la Universidad de Málaga*. [Málaga]: Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, 1997, pp. 227-248.
- SOGUERO GARCÍA, Francisco: “Entre las sombras: César M. Arconada y la crítica cinematográfica”, en: Mechthild Albert (ed.), *Vanguardia española e intermedialidad: artes escénicas, cine y radio*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 2005, pp. 457-477.

SOLDEVILA-DURANTE, Ignacio: “Ramón Gómez de la Serna entre la tradición y la vanguardia”, en: Dru Dougherty y M<sup>a</sup> Francisca Vilches de Frutos (coords. y eds.), *El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia. 1918-1939*. Madrid: CSIC, Fundación Federico García Lorca, Tabacalera, S. A., 1992, pp. 69-78.

STOICHITA, Victor I.: *Breve historia de la sombra*. Madrid: Ediciones Siruela, 1999.

STOICHITA, Victor I.: “Sombras. Prólogo a una exposición”, en: VV. AA., *La sombra* [catálogo de exposición], Museo Thyssen-Bornemisza, Fundación Caja Madrid, Madrid, del 10 de febrero al 17 de mayo de 2009. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, Fundación Caja Madrid, 2009, pp. 14-15.

SOUGEZ, Marie-Loup: *Historia de la fotografía*. Madrid: Ediciones Cátedra, S. A., 1996.

SOSA, Ernesto de: *Re Começar. Almada en Madrid*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa de Moeda, 1983.

SUÁREZ, Alicia y VIDAL, Mercè: *Historia Universal del Arte: El siglo XX*. Barcelona: Editorial Planeta, 1987, vol. IX.

SUÁREZ PAJARES, Javier: “Introducción. El período de entreguerras como ámbito de estudio de la música española”, en: J. Suárez Pajares (ed.), *Música española entre dos guerras, 1914-1945*. Granada: Publicaciones del Archivo Manuel de Falla, 2002, pp. 7-17.

SUÁREZ PAJARES, Javier y ACKER, Yolanda: “Los compositores españoles y el ballet en el siglo XX”, en: Antonio Álvarez Cañibano, José Ignacio Cano y M<sup>a</sup> José González Ribot (eds.), *Ritmo para el espacio. Los compositores españoles y el ballet en el siglo XX* [catálogo de exposición]. Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza-INAEM, 1998, pp. 23-40.

SUBIRATS, Eduardo: *Linterna mágica: Vanguardia, media y cultura tardomoderna*. Madrid: Ediciones Siruela, 1997.

TAPIA, Luis de: *Zapaquilda de viaje*. Madrid: Saturnino Calleja, [193-?].

TOMASINO, Renato: *Storia del teatro e dello spettacolo*. Firenze: Palumbo, 2001.

UCELAY, Margarita: “La problemática teatral: Testimonios directos de Federico García Lorca”, *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, III, 6 (1989), pp. 27-58.

UCELAY, Margarita: “Introducción”, en: Federico García Lorca, *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su Jardín*. Madrid: Ediciones Cátedra, S. A., 1990, pp. 9-231.

UTRERA MACÍAS, Rafael: “Luis Cernuda: Una genuina fascinación por el cinema”, en: Mechthild Albert (ed.), *Vanguardia española e intermedialidad: artes escénicas, cine y radio*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 2005, pp. 489-500.

VALLE-INCLÁN, Ramón del: *Ligazón*. Madrid: La Novela Mundial, 1926.

VALLE-INCLÁN, Ramón del: *Luces de bohemia: esperpento*. Madrid: Espasa Calpe, 1993.

VEGA, Lope de: *La Gatomaquia*. Madrid: Clásicos Castalia, 1982.

VIDAL OLIVERAS, Jaume: “Desde otra periferia, mirada al arte portugués”, en: VV. AA., *Cinco pintores de la modernidad portuguesa (1911-1965)* [catálogo de exposición], Sala de exposiciones de la Fundació Caixa Catalunya La pedrera, Barcelona, del 17 de febrero al 16 de mayo de 2004. Barcelona: Fundació Caixa Catalunya, 2004, pp. 61-76.

VILCHES DE FRUTOS, María Francisca y DOUGHERTY, Dru: “Federico García Lorca como director de escena”, en: D. Dougherty y M<sup>a</sup> F. Vilches de Frutos (coords. y eds.), *El teatro*

en España. *Entre la tradición y la vanguardia, 1918-1939*. Madrid: CSIC, Fundación Federico García Lorca, Tabacalera, S. A., 1992, pp. 241-251.

VILCHES DE FRUTOS, M<sup>a</sup> Francisca y DOUGHERTY, Dru: *La escena madrileña entre 1926 y 1931. Un lustro de transición*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1997.

VV. AA.: *Dance Index*. New York: Arno Press, [1970], vol. VI.

VV. AA.: “Resumen de las intervenciones más destacadas en el coloquio celebrado con motivo de la Exposición ADLAN (16-3-70), grabado en cinta magnética, transcrito y traducido al castellano”, *Cuadernos de Arquitectura*, 70 (1970), pp. 49-52.

VV. AA.: *La Barraca y su entorno teatral* [catálogo de exposición]. Madrid: Galería Multitud, [1975].

VV. AA.: *Valle-Inclán y su tiempo hoy: Valle-Inclán y el cine* [catálogo de exposición], Filmoteca Española, Madrid, 20-30 de mayo de 1986. Madrid: Ministerio de Cultura, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la música, 1986.

VV. AA.: *Alberto Jiménez Fraud (1883-1964) y la Residencia de Estudiantes (1910-1936)* [catálogo de exposición]. [Madrid]: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Programa de Extensión Científica, Ministerio de Cultura, Dirección General del Libro y Bibliotecas, [1987].

VV. AA.: *Almada Negreiros: obra gráfica* [catálogo], Palácio Galveias, Lisboa, 7 de Abril a 9 de Maio de 1993. Lisboa: [Cámara Municipal], 1993.

VV. AA.: *Almada: o escritor - o ilustrador*. Lisboa: Instituto da Biblioteca Nacional e do livro, 1993.

VV. AA.: *Los ismos de Ramón Gómez de la Serna y un apéndice circense* [catálogo de exposición], Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, del 5 de junio al 25 de agosto de 2002. [Madrid]: Sociedad Estatal para la Acción cultural Exterior, 2002.

VV. AA.: *Cinco pintores de la modernidad portuguesa (1911-1965)* [catálogo de exposición], Sala de exposiciones de la Fundació Caixa Catalunya La pedrera, Barcelona, del 17 de febrero al 16 de mayo de 2004. Barcelona: Fundació Caixa Catalunya, 2004.

VV. AA.: *El alma de Almada el impar: obra gráfica, 1926-1931* [catálogo de exposición], Galeria Palácio Galveias, Campo Pequeno, Lisboa, 7 de Abril a 16 de Maio de 2004. Lisboa: Bedeteca de Lisboa, 2004.

VV. AA.: *El alma de Almada el impar: obra gráfica, 1926-1931* [catálogo de exposición], Museo de la Ciudad, Madrid, de 1 a 30 de septiembre de 2004. Lisboa: Bedeteca de Lisboa, 2004.

ZAMORA VICENTE, Alonso: “Prólogo”, en: Ramón del Valle-Inclán, *Luces de bohemia: esperpento*. Madrid: Espasa Calpe, 1993, pp. 9-45.

ZLOTESCU, Ioana: “Preámbulo al espacio literario del ‘teatro’”, en: Ramón Gómez de la Serna, *Obras completas XIII. Novelismo V / Teatro. Novelas cortas y teatro de vanguardia (1927-1947)*. Barcelona: Círculo de lectores, Galaxia Gutenberg, 2002, pp. 609-616.

ZUNZUNEGUI, Santos: “Sonata de espectros”, en: VV. AA., *La sombra* [catálogo de exposición], Museo Thyssen-Bornemisza, Fundación Caja Madrid, Madrid, del 10 de febrero al 17 de mayo de 2009. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, Fundación Caja Madrid, 2009, pp. 70-81.





## RESUMEN

La presente tesis doctoral se centra en el período en el que se definen los primeros movimientos de vanguardia en los diferentes campos artísticos —el primer tercio del siglo XX—, período especialmente fructífero en cuanto a la colaboración de diversos lenguajes artísticos sobre la escena. En esta tesis se explica cómo la escena se convierte en crisol de dichos lenguajes, dando lugar a resultados de gran modernidad, y cómo se refleja todo ello en el ballet *La romería de los cornudos* (1927-1933) y el espectáculo *La tragedia de Doña Ajada* (1929), que se crean y estrenan en Madrid.

Esta investigación, concebida desde un punto de vista eminentemente interdisciplinario, ha sido organizada en torno a cuatro capítulos principales. En los dos primeros, debido a la importancia que la vanguardia representa para este trabajo y tras clarificar las particularidades del fenómeno en su conjunto, se lleva a cabo una reflexión, desde la perspectiva europea y española, en torno a las primeras vanguardias en el campo musical, el de las artes plásticas, el escénico-teatral y el de la danza, por ser estas artes las que fundamentalmente colaboran sobre la escena en la época que nos ocupa y en las dos obras concretas que se estudian posteriormente. Asimismo, se indaga en los orígenes de dicha colaboración y su repercusión más allá de la superficialmente repetida influencia de la *Gesamtkunstwerk* wagneriana.

Lo desarrollado en los dos capítulos precedentes se vierte en los capítulos tercero y cuarto, dedicados a las dos obras mencionadas, cuyos creadores se cuentan entre los más relevantes de la primera vanguardia española: Cipriano de Rivas Cherif, Federico García Lorca, Gustavo Pittaluga, Alberto Sánchez, Antonia Mercé —*la Argentina*— y Encarnación López —*la Argentinista*—, de *La romería de los cornudos*; Manuel Abril, el portugués José de Almada Negreiros y Salvador Bacarisse, de *La tragedia de Doña Ajada*. A la hora de analizar esas obras, se hace especial hincapié: por un lado, en la colaboración entre estos artistas, su propia vocación interdisciplinaria y su vinculación con la renovación en los distintos campos; por otro, en la confluencia e interdependencia entre los diferentes elementos del espectáculo, y su relación con la vanguardia musical, plástica, teatral y coreográfica.

Dicho análisis pretende superar las aproximaciones parciales que sobre la vanguardia en España en general, y sobre *La romería de los cornudos* y *La tragedia de Doña Ajada* en particular, han sido realizadas hasta ahora, así como contextualizar las obras y los elementos que las componen, tanto en el momento de su creación como en el de su estreno, con la importancia que este último comporta de cara a la recepción. El resultado es un estudio que conecta los diferentes elementos de la representación, a la vez que se analiza cada uno de ellos en ambas obras, y los explica como resultado de un todo unitario.

La investigación realizada pone de manifiesto que *La romería de los cornudos* y *La tragedia de Doña Ajada* son un buen reflejo de la concepción del espectáculo teatral, dentro de la corriente “reteatralizadora” que caracteriza el proceso de construcción de la escena moderna, como lugar de integración de diversos lenguajes artísticos, máxima clave en estos años para aquellos creadores en busca de la modernidad. Su vocación interdisciplinaria y renovadora hizo que confluyeran en la creación de las

dos obras objeto de estudio, resultado ambas de la influencia de las corrientes escénicas europeas y de la manera en que en España se recibe, adopta y asume la vanguardia en los diferentes campos artísticos.

En el caso de *La romería de los cornudos*, y a pesar de su imperfecta fusión coreográfica, hallamos un ballet español que, partiendo de un libreto ritual y simbólico de tradición popular, se inserta en el contexto de las primeras vanguardias gracias al empleo de la parodia en los diferentes elementos de la puesta en escena, junto a otros rasgos de modernidad que caracterizan la música y la escenografía, y que se conjugan con lo autóctono (de corte andaluz en lo musical y castellano en lo plástico-escenográfico), dando lugar a un resultado de particular idiosincrasia.

Con respecto a *La tragedia de Doña Ajada*, la integración de diversos lenguajes artísticos no atañe solo a lo literario, musical y plástico, sino que se extiende al lenguaje cinematográfico, como demuestra la naturaleza fragmentaria del propio espectáculo, coincidiendo con el principio constructivo de montaje –básico del arte vanguardista– y cuyo modelo se encuentra en el cine, insertando plenamente la obra (vanguardista en lo musical, estructural y conceptual) en su contemporaneidad.

Ambas obras se convierten así, no solo en el espejo en el que se refleja la interdisciplinarietà de cuño vanguardista y de origen wagneriano que caracteriza el proceso de creación de la escena moderna que da título a esta tesis, sino también en verdadero espejo de su época.

## SUMMARY

This PhD dissertation focuses on the period when the first avant-garde movements in different artistic fields are defined – the first third of the twentieth century – a particularly fruitful period in terms of collaboration of various artistic languages on stage. The thesis explains how the stage is converted into a melting pot of those languages, leading to results of great modernity, and how all this is reflected in the ballet *La romería de los cornudos* (*The Cuckold's Fair*, 1927-1933) and in the play *La tragedia de Doña Ajada* (*Doña Ajada's Tragedy*, 1929), created and premiered in Madrid.

This research, conceived from an eminently interdisciplinary point of view, has been organized around four main chapters. In the first two, due to the importance of Avant-garde for this work, after having shed light upon the specifics of the phenomenon as a whole, we reflect on the first Avant-gardes from both European and Spanish perspective, particularly in the field of music, visual arts, stage-theatre and dance, as these were the arts which fundamentally collaborated on stage at the time in question and in both specific works that are subsequently studied. We also delve into the origins of this collaboration and its impact beyond the superficially repeated influence of Wagnerian *Gesamtkunstwerk*.

The content of the first two chapters is applied in the third and the fourth, dedicated to the two aforementioned works, whose creators were among the most important figures of the first Spanish Avant-garde: Cipriano de Rivas Cherif, Federico García Lorca, Gustavo Pittaluga, Alberto Sánchez, Antonia Mercé “La Argentina” and Encarnación López “La Argentinista”, all related to *La romería de los cornudos*, and Manuel Abril, the Portuguese José de Almada Negreiros and Salvador Bacarisse, authors of *La tragedia de Doña Ajada*. During the analysis of these works a special emphasis is put, on the one hand, on the collaboration between these artists, their interdisciplinary vocation and their commitment to renewal in various fields, and, on the other, on the confluence and interdependence between different elements of the performance, as well as their link to the musical, pictorial, theatrical and choreographic Avant-garde.

This analysis aims to overcome the partial approaches to the Avant-garde in Spain in general, and to *La romería de los cornudos* and *La tragedia de Doña Ajada* in particular, that have been carried out so far, as well as to contextualize the works and the elements that compose them, both in the moment of their creation and their premiere, bearing in mind the importance the latter one has for their reception. The result is a study that connects the different elements of the staging and analyses every one of them in both works, explaining them as a result of a unitary whole.

The research proves that *La romería de los cornudos* and *La tragedia de Doña Ajada* are a good reflection of the conception of the theatrical work within the “retheatricalisation” current which characterizes the process of the construction of the modern stage as a place of integration of different artistic languages, a key principle in those years for the creators in search of modernity. Their interdisciplinary and innovative vocation made them converge in creating the two works under study,

both result of the influence of European theatrical currents and of the way in which Spain received, adopted and took on Avant-garde in various artistic fields

In the case of *La romería de los cornudos*, despite its imperfect choreographic fusion, we find a Spanish ballet which, based on a ritualistic and symbolic libretto of popular tradition, fits into the context of the first Avant-gardes thanks to the use of parody in the different elements of the staging, along with other modern features which characterise its music and scenography and which combine with indigenous elements (Andalusian in music and Castilian in set design) leading to a particularly idiosyncratic result.

As far as *La tragedia de Doña Ajada* is concerned, the integration of different artistic languages does not refer exclusively to literary, pictorial or musical aspects, but it extends into cinematography, which is illustrated by the fragmentary nature of the very show, coinciding with the constructive principle of film editing – essential for avant-garde art – and whose model can be found in the cinema, thus fully placing the work (avant-garde, as far as music, structure and concept are concerned) in its contemporaneity.

Therefore, both works become not only a mirror that reflects the interdisciplinarity of the avant-garde character and of Wagnerian origin, characterizing the process of creation of the modern stage that provides the title of this dissertation, but also a true mirror of their time.